António José Saraiva

Istoria literaturii portugheze

Coperta de DAN ALEXANDRU IONESCU

História da
Literatura Portuguesa
(c) António José Saraiva, 1949

Toate drepturile asupra acestei versiuni
sînt rezervate Editurii UNIVERS

António José Saraiva

ISTORIA LITERATURII PORTUGHEZE

Prefață de MIHAI ZAMFIR

În românește de ANA VĂDEANU

EDITURA UNIVERS
București, 1979

ANTÓNIO JOSÉ SARAIVA ȘI ISTORIA LITERARĂ

Prima carte prin care istoriografia literară portugheză devine cunoscută publicului românesc este o carte oarecum istorică: autorul ei, exeget de renume internațional, a publicat-o în anul 1949 și a făcut din ea prima sinteză în spirit contemporan a literaturii lusitane. Împreună cu Óscar Lopes, António José Saraiva va scrie mai tîrziu voluminosul tratat *História da literatura portuguesa*, Porto Editora, 1955, operă de referință luată îndeobște drept bază pentru măsurarea nivelului actual al istoriografiei literare din Portugalia — mai ales în ceea ce privește informarea bibliografică. Dar, înainte de a întreprinde vasta sinteză, profesorul A.J. Saraiva și-a exprimat propriile opinii despre literatura milenară a patriei sale scriind acest opuscul concentrat, lesne maniabil.

Dacă am dat calificativul de *istorică* acestei cărți, am făcut-o în ambele sensuri ale cuvîntului: ea este istorică în sensul originalității și al formulei sale greu repetabile; dar este istorică și în sensul că datează. Prin metoda utilizată, A.J. Saraiva exprimă aici cu strălucire mirajele explicației sociale a fenomenului literar. În acel moment al evoluției gîndirii culturale portugheze, a scrie o istorie literară în care rațiunile sociale să fie criteriul fundamental de apreciere însemna inovare polemică față de mitologia oficială. De aceea *Istoria literaturii portugheze* de față trimite implicit la o epocă revolută din istoria contemporană a Portugaliei, la o epocă în care paralela șocantă și ostentativă între faptul de cultură și cel social era singurul mod eficace de protest contra unui sistem de gîndire represiv. Moment semnificativ și greu de consecințe în înfruntarea dintre intelectual și Putere sub o dictatură; revolta implicită contra prezentului se exprimă prin apelul la un motiv al trecutului, protestul contra spiritualității oficiale — prin analiza aparent obiectivă a literaturii medievale sau romantice. Iată o victorie *à rebours* a spiritului printr-o argumentare subtilă căreia nu i se putea aduce oficial nici un reproș.

Viața și formația intelectuală a profesorului António José Saraiva ne par exemplare pentru destinul unei personalități excepționale în condițiile Portugaliei din ultima jumătate de secol. Aventurile și tribulațiile involuntare ale profesorului reflectă, microcosmic, stările de lucruri din întreaga țară.

Născut în 1917, A.J. Saraiva a fost un strălucit student al Facultății de Litere din Lisabona: teza sa de licență, consacrată acelei personalități misterioase și nonconformiste din secolul al XVI-lea care a fost Bernardim Ribeiro atesta deja un cercetător cu vaste posibilități, atras de epoca Renașterii. Teza sa de doctorat prin care A.J. Saraiva devine rapid o autoritate va fi consacrată aceleiași perioade: ea se numeste *Gil Vicente și sfîrșitul teatrului medieval* (1943). În fața tînărului cercetător, numit asistent la Facultatea de Litere, în anul 1942, se deschidea, pe bună dreptate, o strălucită carieră universitară și de cercetare, deoarece erau extrem de puțini aceia care îndrăzneau, la vîrsta de 25 de ani, să-și susțină doctoratul.

Din motive politice, este însă îndepărtat din Facultate, la adăpostul unor pretexte administrative foarte ușor de găsit sau de inventat în asemenea împrejurări. De aceea, începînd cu anul 1944, va fi profesor la diferite licee din țară. Din spirit de frondă și probabil din dorința de a dovedi superlativ o capacitate nerecunoscută la justa ei valoare, acești ani de profesorat secundar vor fi, pentru profesorul cu vederi democrate, anii unei munci prodigioase în domeniul istoriei literare. Investigația lui A.J. Saraiva se extinde la secolul al XIX-lea. Este epoca sintezelor intitulate *Ideile lui Eça de Queiroz* sau *Herculano și liberalismul în Portugalia* (1949).

Între timp, continuă munca intensă la marile opere care îi vor asigura o notorietate internațională, făcînd din el unul dintre cei mai cunoscuți istorici literari ai epocii. Aceste sinteze — astăzi opere de referință — vor ocupa aproape tot deceniul următor. Ne gîndim la prezenta lucrare, *Istoria literaturii portugheze* (1949), la *Istoria* mai mare avînd același titlu, scrisă împreună cu Óscar Lopes și devenită manual universitar clasic. În fine, tot în deceniul 1950—1960 vor apărea cele trei volume ale monumentalei *Istorii a culturii în Portugalia*, prima lucrare de acest gen în exegeza lusitană, rămasă pînă astăzi izolată în contextul național.

În *Istoria literaturii portugheze* (varianta mare, în colaborare cu Óscar Lopes), A.J. Saraiva a scris partea de literatură medievală, renascentistă, barocă și romantică. În acest spațiu cronologic de mare vastitate, literatura

portugheză se afla — în varianta profesorului Saraiva — adînc și organic angrenată în cea europeană. Fiecare capitol începe cu o teoretizare actualizată asupra curentului sau a mișcării literare, continuă cu o perspectivă europeană, pentru a ajunge în cele din urmă la fenomenul portughez. Literatura portugheză *iese*, literalmente, din cea europeană, chiar dacă paralelele implicite făcute de autor nu reprezintă întotdeauna un avantaj de partea literaturii portugheze. În viziunea lui A.J. Saraiva, complexele de superioritate, mitologiile naționaliste și legendele pioase — considerate drept mărturii de provincialism cultural — aparțin hotărît trecutului.

La frontiera dintre istorie și literatură, autorul nostru modelează cu atenție conceptul de *cultură*, aplicîndu-l apoi istoriei naționale. „Cultura portugheză", așa cum se înfățișează în cele trei volume amintite, nu reprezintă o desfășurare cronologică propriu-zisă ca într-o istorie a literaturii, ci reliefarea anumitor momente-cheie, în care destinul culturii portugheze a fost sensibil modificat. Exegetul se apleacă asupra „punctelor nodale" din cultura țării sale, cînd lucrurile ar fi putut fi altfel, dar au luat aproape accidental drumul cunoscut. Este respins cu inteligență orice determinism aprioric. Cel ce citește, de exemplu, capitolele consacrate raporturilor dintre cenzura Inchiziției și literatura portugheză (vol. III) — demonstrație strălucită și actuală, bazată pe o epuizare a materialului documentar de la acea dată — rămîne nu numai cu o înțelegere nouă a literaturii portugheze din secolele XVI-XVII, dar și cu o nouă dimensionare a specificului literaturilor iberice.

Sîntem în 1961. Profesorul A.J. Saraiva, prin cele trei lucrări de bază amintite, oferise culturii portugheze instrumente de lucru indispensabile, la nivelul secolului nostru. Popularitatea sa în rîndurile intelectualității și a publicului larg pare considerabilă (încă din 1946 Academia Portugheză îi premiase lucrarea despre Eça de Queiros), dar toate acestea nu sînt suficiente în optica oficialității pentru a-i oferi marelui savant o catedră universitară. În plus, are de suportat vexațiuni curente, refuzuri ale autorităților de a îi se permite participarea la congrese peste hotare etc. — situație devenită comună pentru un anumit tip de societate.

Nu încape îndoială că acumularea unor astfel de mizerii sistematice a dus la decizia dureroasă a expatrierii: în 1961, A.J. Saraiva părăsește Portugalia. Între 1961 și 1970 stă la Paris și lucrează la Centre National de la Recherche Scientifique. În 1970 se va fixa în Olanda; cel ce fusese scos din universitate în țara sa, la gradul de asistent, pentru a nu mai fi primit ulterior în rîndurile corpului docent universitar, ajunge profesor

șef de catedră la Universitatea din Amsterdam. Lucrările sale, publicate între timp în majoritatea revistelor europene de specialitate, atacă probleme tot mai variate: teorie literară, estetică, naratologie, poetică etc. „Descoperitorul" conceptului de *cultură* în Portugalia, prin apropierea dintre istorie și literatură, se preocupă acum constant de integrarea culturii în civilizație. O face în articole, dar și în scrieri subtil-polemice, cum ar fi *Luna mai și criza civilizației burgheze* (1969) și *A fi sau a nu fi artă* (1974).

În aceste împrejurări, întoarcerea lui A.J. Saraiva în Portugalia după îndelungatul exil, în 1975, capătă dimensiunile unei situații-simbol și înseamnă repararea unei mari injustiții. După revoluția din aprilie 1974, A.J. Saraiva a devenit, în sfîrșit, nu numai profesor la Universitatea din Lisabona, ci și una dintre figurile de marcă ale vieții culturale lisaboneze. Și nu doar culturale. Experiența exilului, meditațiile implicite provocate de acesta (și, pe acest teren, umanistul contemporan A.J. Saraiva reîntîlnea o tradiție portugheză glorioasă: cea a exilaților pe motive politice din epoca absolutismului, ca Filinto Elísio, și a exilaților din epoca războaielor liberale, precum romanticii Garrett și Herculano), revoluția și mutațiile de perspectivă care au urmat au modificat conștiința și viziunea despre lume a savantului. Acesta s-a decis să ia atitudine politică activă și să se transforme în „voce a adevărului", oricît de dificilă ar fi rostirea lui și oricîte prejudecăți ar contraria. În aprilie 1977, împreună cu alți doi profesori, A.J. Saraiva ia inițiativa editării unei reviste trimestriale de cultură și politică, *Raíz e Utopia* („Origine și Utopie"): revista este strigătul de alarmă al unor umaniști moderni, care văd umanitatea pîndită de tehnicizare sau de dictatură și care, într-un fel, caută reîntoarcerea la adevărurile fundamentale ale omului. Dincolo de „originile" portugheze, revista încearcă încadrarea problematicii naționale în neliniștile și dezbaterile lumii întregi (vechea obsesie a profesorului, scoaterea Portugaliei din provincialismul cultural, răzbate prin urmare și cu acest prilej).

Revenind la cartea care face obiectul prezentei analize, vom spune că, din multe puncte de vedere, ea îl reprezintă doar parțial pe profesorul A.J. Saraiva așa cum ne apare el astăzi, după lungul drum parcurs. Orientările sale mai recente, teoretice și analitice (problemele narațiunii, romantismul ca stare de spirit), nu și-au găsit încă locul în istoria literară din această variantă. Dar cartea continuă să prezinte din multe motive un interes excepțional.

În primul rînd, *Istoria literaturii portugheze* de față pare redactată mai degrabă pentru uzul străinilor sau al romaniștilor în general: întregul spectacol cultural se află privit de la o mare înălțime. Reliefuri întregi dispar, altele se lasă surprinse doar în vîrfurile proeminente. Secole fără prea mare strălucire literară (cum ar fi secolul al XVIII-lea portughez) sînt expediate rapid sau reduse la două-trei nume. Avem senzația că autorul a vrut să ofere unui străin bagajul indispensabil, să expună esențialul și să reducă succesiv masa imensă de nume la cele cîteva absolut sigure.

Indiferent de opiniile momentane ale portughezilor, poate șocați de o asemenea prezentare *à vol d'oiseau*, ea devine salutară pentru un străin dornic să cunoască literatura portugheză. Oarecum invers decît George Călinescu, ce s-a simțit obligat să compună un compendiu al monumentalei *Istorii a literaturii*, A.J. Saraiva a scris manualul de informare esențială înainte de a fi dat marele op analitic. În 20 de capitole de mărime inegală se fixează ceea ce este demn de reținut și se stabilește conturul cultural al țării.

În al doilea rînd, A.J. Saraiva a profitat de reducerea cantitativă pentru a întreprinde revalorificări calitative polemice, uneori foarte importante. Numărul redus de pagini — chiar de fraze — consacrate unor mari figuri ale literaturii portugheze nu trebuie să ne ducă la judecăți pripite: aceste caracterizări-efigie, rezumative pînă la eliptic, cuprind aprecieri și schimbări de viziune care, la 1950, puteau ușor trece drept șocante. Tratarea oarecum parantetică a literaturii medievale și a unei părți din literatura renascentistă, cuprinderea lui Sá de Miranda sau a lui Bernardim Ribeiro într-o singură pagină, analiza lui Camões drept exclusiv poet al contradicției, nu al afirmării apoteotice, diminuarea lui Bocage în favoarea lui Anastácio Cunha, tratarea din perspectivă aproape exclusiv socială a marilor figuri din secolul romantic, semicenzurarea lui Eça de Queiros etc., etc. aveau de ce să pară tot atîtea sacrilegii. Dar A.J. Saraiva voia să violenteze opiniile prestabilite, iar aprecierea — poate exagerată — a unor scriitori doar pe considerentul caracterului lor „popular" sau „protestatar" se încadra unei viziuni bine determinate.

Fiecare epocă își are propriile ei snobisme — în sensul bun și creator al cuvîntului. O inovație snoabă are toate șansele să devină loc comun într-o etapă ulterioară, nu prea îndepărtată. La finele deceniului al cincilea în Portugalia, cînd, în proză, „neorealismul" polariza protestele politice ca și experimentele stilistice, culmea nonconformismului de bună calitate nu o putea reprezenta decît legarea ostentativă a esteticului de social, cu o

ușoară subordonare a celui dintîi. Relativa izolare a Portugaliei și ignoranța în ceea ce privește situația din același moment de pe alte meridiane explică aparentul paradox.

Dar cea mai polemic-novatoare latură a cărții de față o constituie înglobarea *literaturii* în sfera largă a *culturii*, mai bine zis — descrierea literaturii nu în sine, ci drept componentă a actului cultural larg. Autorul încă nu se transformase în istoric propriu-zis, încă nu atacase marile probleme ale istoriei Portugaliei și ale Europei, așa cum o va face în *Istoria culturii în Portugalia;* dar o anumită atracție, aproape irezistibilă, către demontarea mecanismului istoric se vădește de pe acum. A.J. Saraiva crede cu convingere în „legi istorice" sau în „legi sociale" și mai crede, în plus, în legea sacrosanctă a legării literaturii de cele două. Din fericire pentru posteritatea cărții, totul este făcut însă cu discreție, cu cernerea sigură a valorii estetice și cu un gust literar desăvîrșit.

De aceea, poezia romantică va fi o proiecție a spiritualității și a filosofiei dominante din secolul al XIX-lea, limitele Renașterii sau ale Barocului portughez vor răsări din limitarea istorică a Peninsulei Iberice în relație cu restul Europei, literatura secolului nostru va apărea drept ecou al frămîntărilor de natură politică ce au străbătut epoca. Autorul consacră rareori o secțiune, dealtfel foarte scurtă, faptelor propriu-zise de stil, și aceasta numai în cazul artiștilor de primă mărime: Fernão Lopes, Gil Vicente, Camões, Eça de Queiros și alți cîțiva.

Aspirația lui A.J. Saraiva de a scrie istoria culturii unui popor se precizase de pe acum: s-ar putea ca tocmai această tentativă de re-scriere a istoriei literaturii lusitane, pornind de la marile evenimente istorice, să fi constituit momentul fundamental în sedimentarea metodei ce va prezida mai tîrziu la alcătuirea operei de istorie a culturii.

După cum tot aici, în această carte, apare vizibilă o operație obsedantă, ce se va adînci cu anii, transformîndu-se într-o veritabilă manieră de a privi literatura națională: încadrarea într-un context european sau mondial. Chiar rarele referințe în acest sens din cartea de față merg, toate, spre același țel. Nu se poate înțelege Camões fără referiri la marile figuri ale poeziei europene, nici Fernando Pessoa. În *Tratatul* masiv, pe care-l va scrie mai tîrziu cu Óscar Lopes, această relație devine amplă și obligatorie, căpătînd o extindere considerabilă.

În concluzie, care ar fi tendința profundă a scrisului lui A.J. Saraiva, preocuparea sa de căpetenie în ceea ce privește istoria literaturii portugheze? Am văzut, în general, ce caracterizează metoda sa, dar „metoda"

aceasta era comună multor intelectuali din aceeași generație. Credem că obsesia principală a umanismului portughez o reprezintă ieșirea din provincialismul cultural, situarea la nivelul european cel mai înalt. De la primele pagini ale cărții de față și pînă la ultima intervenție publică a lui A.-J. Saraiva pe care o cunoaștem — un larg și confesiv interviu în *Diário de Lisboa*, din 9 aprilie 1977 — această obsesie a antiprovincialismului denumește constanta gîndirii sale. Biografia specială a profesorului n-ar putea în nici un caz fi reținută ca argument: evident că, în 1949, el nu prevedea ce urma să i se întîmple. Dar dorința de a scoate exegeza portugheză din habitudinile sale, de a o aduce forțat la ora europeană, s-a manifestat încă din primele scrieri ale temperamentalului savant. Această dorință aprigă de a depăși propriul condiționalism geografic, de a depăși propria individualitate și propriile determinări capătă, în gîndirea lui A.J. Saraiva, o dimensiune aproape metafizică. El se declară, cu un fel de exasperare, *utopist* în sensul filosofic al termenului și justifică utopia prin eșecul și răscrucea la care a ajuns actualmente umanitatea:

„Nu vrem să impunem efectiv o utopie, în sens afirmativ și normativ. Vrem numai să atragem atenția asupra faptului că sistemele existente nu sînt capabile să dea o anumită fericire condiției umane, să satisfacă nevoile adînci ale oamenilor — și nu se referim doar la necesitățile materiale, ci și la cele spirituale: prin urmare, avem ca scop ceva ce încă nu există. *Utopos* înseamnă ceva ce nu are încă loc, ceva care nu există nicăieri; noi ne referim la ceva ce nu vedem realizîndu-se în nici un loc din lume, și în acest sens sîntem utopiști" (Interviu în *Diário de Lisboa*, 9 aprilie 1977).

Sub acest aspect, prezenta *Istorie a literaturii portugheze* reprezintă doar o etapă revolută dintr-o utopie continuă, mereu depășită și proiectată în infinit. În perspectiva de astăzi, proprie autorului, această carte de tinerețe nu înseamnă decît o treaptă conștient urcată în aspirația spre autodepășire universală.

Vom fi obligați să evocăm și proba cea mai palpabilă a antiprovincialismului cultural: scriitorii portughezi nu vor apărea niciodată cu statura spirituală hipertrofiată. Există o tendință a istoriografiei tradiționale peninsulare de a face din Camões cel mai mare poet al lumii și din António Vieira egalul lui Bossuet. A.J. Saraiva procedează invers, diminuînd drastic și retezînd mitologiile arborescente. În dorința de obiectivitate maximă, autorul cumpănește atent și parcimonios fiecare adjectiv atunci cînd este vorba de o situație generală a marilor figuri în galeria abstractă

a literaturii universale. În asemenea măsură încît s-ar putea semnala mai degrabă tendința opusă, aceea de diminuare cu orice preț. Antiprovincialismul lui A. J. Saraiva este acum aproape filosofic: el se atașează psihologiei îndepărtate a acelor *estrangeirados* din secolele XVIII și XIX, care își iubeau patria critic și o priveau, spiritual, din afară.

Vrînd să ofere cititorilor români o primă privire asupra literaturii lusitane, foarte puțin cunoscută la noi (și exprimarea este eufemistică!), Editura Univers a făcut, credem, o bună alegere: această carte devenită, prin forța împrejurărilor, clasică este destinată în mod privilegiat străinilor datorită situării exacte și lipsite de *parti pris* a scriitorilor portughezi, datorită sintetismului aforistic al aprecierilor și datorită lucidității (izvorîte dintr-o îndelungată autocenzură) împinse la ultimele ei limite.

MIHAI ZAMFIR

Introducere

LIMBA

Primele documente în limba portugheză datează din secolul al XII-lea, iar primul text literar, un cîntec „de prieten" aparținînd lui Sancho I, fiul primului rege al Portugaliei, datează, după cît se pare, din 1189. Dar existența limbii portugheze este, fără îndoială, mult anterioară formării statului portughez.

Un cronicar castilian din secolul al XIII-lea descrie jalea cu care regele Afonso al VI-lea l-a plîns pe unicul său fiu, mort în bătălia de la Uclés (1108): „Ay, meu filho, alegria do meu coraçon e lume dos meus olhos..." [1] Această frază scrisă în dialect galician, și inserată în proza castiliană a cronicarului, pare să arate că galiciana era limba maternă a bunicului lui Afonso Henriques, crescut în Galicia, unde erau crescuți regii Leonului ce aveau să devină împărați ai Spaniilor.

Încă de pe vremea luptelor pentru recucerirea Peninsulei Iberice, stăpînită în cea mai mare parte de arabi, exista o diferență între graiurile vorbite în nord-estul teritoriului — Galicia și regiunea cuprinsă între rîurile Mondego și Douro, care vor constitui nucleul viitoarei Portugalii — și cele vorbite în Asturia și Castilia. Între cei doi poli, de unde se vor răspîndi portugheza și castiliana, existau o serie de graiuri de tranziție, din care se mai păstrează și astăzi dialectul leonez. La sud de Mondego, sau poate la sud de Tago, pe teritoriul mult timp ocupat de arabi, populația creștină

---

[1] „Ah, fiul meu, bucuria inimii mele și lumina ochilor mei...".

vorbea o limbă latină, mozaraba, în al cărei lexic pătrunseseră multe cuvinte arabe și care era mai conservatoare decît limbile din nord, dată fiind izolarea sa geografică.

Cum în această epocă documentele erau scrise în latină sau în pseudolatină, limba vorbită nu poate fi perfect reconstituită. Dar greșelile făcute de copiști, pentru care latina era o limbă grea și care se lăsau influențați de limba pe care o vorbeau, lasă să se întrevadă unele caracteristici ale graiurilor locale. În același fel se deduc și caracteristicile limbii galiciano-portugheze din documentele scrise în pseudolatină (numită „latina vulgară") datînd din secolul al IX-lea și provenind din regiunea cuprinsă între Douro și Mondego. Această descoperire aparține unui lingvist norvegian, Leif Sletsjöe, care ajunge la următoarea concluzie: „Separarea în spaniolă și portugheză nu este o consecință politică; ea corespunde mai degrabă unei diviziuni și unei diferențieri ce-și au originile în perioada romanizării, sau care sînt poate chiar anterioare acesteia".

Înseamnă deci că, înainte de invazia romană, în nord-vestul Peninsulei se vorbea deja o limbă sau o familie de limbi radical diferite de cele care se vorbeau în regiunea numită mai tîrziu Castilia. Pentru a stabili cauzele acestei diferențieri lingvistice, trebuie să începem cu lusitanii, dar acest lucru presupune cercetarea unor documente de care noi nu dispunem. Fiecare dintre popoarele Peninsulei a învățat latina potrivit cu deprinderile sale lingvistice anterioare, așa după cum astăzi un englez sau un spaniol învață franceza fiecare în felul său. Diferitele accente în pronunțare au alterat latina din diverse regiuni pînă cînd au transformat-o în limbi noi și deosebite. Această teorie, numită a „substraturilor", combinată cu cea a influenței popoarelor invadatoare, mai ales cu cea a arabilor (dat fiind că germanii constituiau în acele timpuri doar o castă militară, cu o cultură slabă), explică cel mai bine existența actuală a diferitelor limbi din ansamblul iberic.

Una dintre cele mai vechi caracteristici ale limbii galiciano-portugheze, rezultată din comparația cu castiliana, este dispariția lui *n* și *l* intervocalici (sp. *salir*—port. *sair*; sp.

venir — port. *vĩir* > vir). Această caracteristică a limbii galiciano-portugheze, care nu face parte din caracteristicile limbii franceze sau italiene, pare să dovedească faptul că ea provine dintr-un substrat aparţinînd în exclusivitate nord-vestului Peninsulei. Dispariţia lui *n* este deosebit de interesantă în ce priveşte diferenţa dintre cele două limbi vecine: în timp ce în castiliană (spaniolă) consoana nazală e întotdeauna distinctă de vocala anterioară, în portugheză ea este asimilată acesteia, dînd naştere la o serie de vocale nazale (ã, ẽ, ĩ, õ, ũ), pe care o persoană a cărei limbă maternă este spaniola cu greu reuşeşte să le înveţe, tot aşa cum un portughez are dificultăţi în articularea lui *n* sau *m* în cuvinte ca (sp.) *también*.

În ansamblu, portugheza are un sistem vocalic mult mai bogat decît spaniola: douăsprezece vocale (inclusiv cele nazale), faţă de cinci. La rîndul său, spaniola este mai bogată în consoane: rar se pronunţă *m* sau *n* înaintea unei consoane sau la sfîrşitul unui cuvînt, omiţîndu-le dealtfel şi în scris: actualmente nu se face distincţia (cu excepţia anumitor zone din regiunea Beira şi în Trás-os-Montes) între *ss* şi *ç*, sau între *s* şi *z* intervocalic, ori între *ch* (care cu mult timp în urmă se pronunţa *tch*) şi *x*. Pe de altă parte, nu posedăm consoana *j* cu pronunţia din limba spaniolă.

O altă caracteristică foarte importantă este preferinţa limbii portugheze pentru diftongii numiţi „descendenţi", cum sînt *ai, au, ei, eu, oi, ou, ui*, incluzînd diftongii nazali mascaţi de grafia *am* şi *em* (for*am*, diz*em*), spre deosebire de preferinţa limbii castiliene pentru diftongii numiţi ascendenţi, cum sînt *ié, ué, ió*. Latinescul *Ego* dă în portugheză *Éu* (descendent), în castiliană *Yó* (ascendent). Această caracteristică, împreună cu nazalizarea vocalelor, a contribuit la delimitarea fonică a cuvintelor, care uneori ajung la forme ca acestea: *vêm, têm*, care în realitate se pronunţă *vãiãi, tãiãi*.

Din punct de vedere ritmic însă, accentul este acela care marchează în primul rînd diferenţa dintre cele două limbi vecine. În portugheză, silaba accentuată este foarte puternică şi domină întregul cuvînt, aşa încît silabele neaccentuate

sau cu accent secundar se atenuează sau se înmoaie în pronunție. Curba fonică este foarte ondulată; între vîrful undei și baza ei există o distanță considerabilă. Unui străin, și mai ales unui spaniol, care cunoaște portugheza din lecturi sau care a învățat-o la școală îi este foarte greu să înțeleagă portugheza vorbită. Această caracteristică de natură ritmică este mai accentuată la sud de Tago. Dimpotrivă, intensitatea silabelor în spaniolă (ca și în franceză) este aproape aceeași, ceea ce dă auzului impresia unei succesiuni aproape rectilinii de monosilabe.

Aceste trăsături particulare fac ca limba portugheză și spaniolă să fie nu numai două limbi diferite, dar și de tip diferit din punct de vedere ritmic, fiind totodată foarte asemănătoare din punct de vedere lexical și gramatical. Unui străin care a învățat castiliana nu-i este prea greu să citească portugheza scrisă, dar îi este aproape cu neputință să înțeleagă portugheza vorbită. Nu același lucru se întîmplă cu un portughez.

Această observație atestă faptul că limba lăsată de romani în Castilia și cea lăsată în Portugalia-Galicia trebuie să fi fost foarte asemănătoare, dacă nu chiar aceeași. Și de o parte și de alta avem aceleași cuvinte și aceeași structură gramaticală. Dar substraturile preexistente, care se traduceau în ritmuri, articulații, respirație și alte manifestări de afectivitate, au dus la două tipuri de muzicalitate lingvistică, care se situează la doi poli opuși. Astfel, cu timpul, diferențierea între portugheză și castiliană s-a accentuat, chiar la nivel semantic și gramatical. În spaniolă, ca și în celelalte limbi romanice, predomină perfectul compus (*he llegado*, în franceză *je suis arrivé*), în timp ce în portugheză se păstrează perfectul simplu moștenit direct din latină *(cheguei)*. Printre diferitele inovații ale limbii portugheze, cea care i-a intrigat cel mai mult pe lingviști este așa-numitul „infinitiv personal", care constă în conjugarea infinitivului verbal la toate persoanele, infinitiv neconjugabil prin definiție (*eu vir, tu vires*, etc.). Este vorba de o foarte veche inovație a limbii portugheze, dat fiind că o găsim și în galiciană.

La nord de Tago, limba portugheză n-a fost impusă în urma cuceririi sau a colonizării teritoriului, pentru că, după cum am văzut, populațiile locale, creștine (inclusiv cele mozarabe), vorbeau o limbă sau o familie de dialecte care în general trebuie să fi fost foarte asemănătoare în regiunea cuprinsă între rîul Tago, sau cel puțin Mondego, și coasta galiciană a golfului Biscaia. Dar la sud de Tago se vorbea, după cum am văzut, în afară de arabă, o altă limbă, tot latină, așa-numita „mozarabă". Totuși, aceasta din urmă și galiciano-portugheza prezentau anumite caracteristici comune care o diferențiau de castiliană. De aceea, fenomenul de colonizare lingvistică s-a produs pe cale pașnică; impunerea forțată a limbii galiciano-portugheze este posibilă doar în nucleele arabe care au fost treptat asimilate. Cu toate acestea, în graiurile din regiunile Alentejo și Algarvía a mai rămas cîte ceva din substratul mozarab, care ulterior, prin intermediul Lisabonei, a influențat portugheza în ansamblul său (și astăzi, de exemplu, *ei* se spune *ê* în Alentejo, și *ão*, *ã*, în expresii ca *nã quero*).

Faza galiciano-portugheză se prelungește probabil pînă la începutul secolului al XV-lea. Caracteristicile sale cele mai importante, în raport cu portugheza actuală, sînt: consoana nazală *om* pe care astăzi o pronunțăm *ão (nom—não)*, deosebirea între *s* și *z* (*coser—cozer* se pronunțau diferit), la fel ca și între *ss* și *c (passo* și *paço)*; pronunțarea lui *ch* ca *tch (tchave)*, și, probabil, existența vocalelor lungi care se ortografiau ca vocale duble *(veer > ver)*. Pe de altă parte, accentul tonic și accentul secundar care cădea pe silaba pro-tonică coexistau, ceea ce dădea cuvintelor un ritm diferit (poate mai asemănător cu cel al portughezei vorbite în Brazilia); unele vocale, astăzi mute ca urmare a forței cu care se accentuează silaba tonică, trebuie să se fi pronunțat mai deschis, așa cum se întîmplă în Brazilia. La începutul secolului al XVI-lea diferența dintre portugheză și galiciano-portugheză dispăruse, fapt ce reiese din primele pagini ale cărții *Menina e Moça (De neam și tînără)*, de Bernardim Ribeiro, carte în care limba vorbită și limba scrisă se combină admirabil. Dar anumite caracteristici ale galiciano-portughe-

zei pot fi observate și astăzi în graiurile vorbite în Minho, Trás-os-Montes și Beiras, situate în afara Galiciei propriu-zise.

Portugheza transplantată în Africa și America de către navigatori și coloniști este portugheza modernă, dar într-o fază în care probabil nu se făcuseră încă atît de simțite efectele intensității silabei accentuate. Se prea poate ca de aici să rezulte acel ritm caracteristic limbii portugheze vorbite în Brazilia, mai puțin precipitat, cu vocale mai deschise, cu silabe neaccentuate sau cu accent secundar, distincte. Dar limba portugheză transplantată în Brazilia a fost învățată de către o populație de cîteva milioane de africani și a suferit influența propriilor lor substraturi. Istoria limbii portugheze braziliene reprezintă lupta limbii portughezilor împotriva tendințelor centrifuge ale idiomurilor negre (mai numeroase). Anumite asemănări între portugheza vorbită în Insulele Capul Verde și cea vorbită în Brazilia ne fac să ne gîndim că unele elemente de origine africană au pătruns în limbă mai ales la nivel fonetic. Dar tendința de formare a unui dialect creol a eșuat în Brazilia, în timp ce ea a învins în Insulele Capul Verde și (în parte prin intermediul Capului Verde) în Guineea. Dialectul creol din aceste insule este față de portugheză ceea ce portugheza este față de latină: o portugheză profund modificată de substratul căruia i-a fost impusă. Mai există și alte dialecte creole de origine portugheză, azi pe cale de dispariție, în Ceylon și în alte regiuni din Asia. Dar portugheza se mai vorbește încă în Goa, Damau, Diu, și în alte zone ale Uniunii Indiene.

În Galicia, idiomul originar a suferit influența colonizării castiliene, pierzînd în același timp contactul cu zona portugheză căreia îi aparține. Astăzi este un idiom rural, foarte apropiat de portugheza rurală din Trás-os-Montes și Minho. Locuitorii situați dincolo și dincoace de Minho se înțeleg oral, fără cea mai mică dificultate. Această asemănare este mascată în planul limbii scrise de ortografia galiciană care se supune regulilor castiliene (galicianul scrie *fillo*, pronunțînd ca portughezul, *filho*).

Situația actuală a limbii portugheze este următoarea: ceva mai mult de 100 milioane de oameni o vorbesc în Europa, America, Africa și Asia, aceasta reprezintă locul al treilea în clasamentul limbilor *intercontinentale*, după spaniolă, care la rîndul său urmează după engleză (chineza scrisă, rusa și germana sînt cele mai importante limbi *continentale*). Acest mare ansamblu lingvistic are trei ramuri principale: lusitana, portugheza vorbită în Brazilia și galiciana. Asupra lor acționează două forțe contradictorii: o forță diversificatoare, care tinde să accentueze diferențele, și o alta unificatoare, care tinde să mențină unitatea lor lingvistică. Prima se manifestă la nivelul limbajului cotidian, cea de-a doua la nivelul limbii scrise și standardizate de către *mass media*.

În acest volum ne vom ocupa numai de literatura ramurii lusitane a limbii portugheze.

Capitolul I
EVUL MEDIU

Începuturile. Pentru a înțelege evoluția literaturii portugheze de la începuturile ei pînă pe la mijlocul secolului al XVIII-lea, este necesar ca aceasta să fie integrată în istoria culturii Peninsulei Iberice. Națiunea portugheză își completează definiția teritorială și politică odată cu cucerirea Algarvelui și cu întrunirea primelor *cortes*-uri, în jurul anului 1250. Dar portughezii se considerau „spanioli" după cum castilienii se considerau „leonezi" sau „aragonezi", și această solidaritate hispanică îi va face să aibe un rol hotărîtor în bătălia de la Salado (1340).

Deși limba castiliană era înțeleasă în Portugalia, totuși limba portugheză este, încă din epoca primilor regi ai Portugaliei, nu numai o limbă scrisă, dar și o limbă oficială, folosită de cancelaria regală alături de latină.

În timp ce militarii ocupau teritorii, călugării duceau cu ei cultura ocupanților. În secolul al XII-lea apar numeroase ordine călugărești, apariție care coincide cu o importantă mișcare de reformă. Congregația benedictină de la Cluny și Ordinul Cistercienilor tind să ajungă importante organizații internaționale. Cuceritor al sudului Peninsulei, don Afonso Henríques a fost și protectorul Ordinului Cistercienilor, fondînd, în 1152, Mănăstirea Alcobaça, care se transformă rapid în principalul focar de cultură clericală portugheză. Mănăstirile benedictine, ca cea din Lorvão, întemeiate înainte de Reformă, sau care n-au fost cuprinse de ea, erau în declin.

Cultura clericală și poezia curteană au fost primele manifestări culturale ale unei clase conducătoare în Portugalia.

Cultura clericală. Pentru a înțelege rolul acesteia, trebuie mai întîi să amintim că în Europa medievală au coexistat două culturi distincte, una de largă circulație, clericală, cu caracter erudit, în latina clasică, și o cultură în limba latină „vulgară", accesibilă neștiutorilor de carte, cu caracter regional, într-un anumit sens populară.

Prima este alcătuită din lucrări cu caracter teologic, mistic și didactic: comentarii ale Sfinților Părinți ai Bisericii, tratate de teologie, gramatică, retorică și dialectică, colecții de drept canonic, vieți de sfinți, predici, cărți liturgice, imnuri și poezie religioasă.

Această literatură numită „medieval-latină" a fost răspîndită în special de mănăstiri: caracteristicile ei sînt aproximativ aceleași în toate țările care au aderat la biserica catolică occidentală.

Mănăstirile Alcobaça și Santa Cruz din Coimbra sînt principalele centre de cultură latină medievală din Portugalia. Dar nesiguranța vieții în evul mediu și reproducerea cărților prin copii manuscrise făceau posibilă o activitate culturală continuă și asiduă doar în calmul mănăstirilor. Cultura literară era, prin forța lucrurilor, un monopol sacerdotal.

Destinată instruirii clerului, această literatură nu era difuzată în rîndul maselor decît indirect, prin intermediul predicilor și al cîntecelor liturgice. Contribuția sa la literatura portugheză constă mai ales în unele traduceri de vieți de sfinți și de miracole (secolele XIV-XV), cum este *Vida de Maria Egipcíaca* (numită și Taís), *Vida dos Santos Barlaão e Josafate* (versiunea creștină a legendei lui Buda) și *Visão de Túndalo* (Viziunea lui Túndalo), descrierea unei călătorii în Infern și în Paradis.

Cultura trubadurească. O mult mai mare importanță, în crearea unei literaturi naționale, are însă cultura laică, în limba „vulgară", care se adresează unui public incult sau cel mult puțin știutor de carte, destinată divertismentului și recreației, serbărilor cîmpenești și celor de la palat. În această categorie se înscriu literatura romanescă și poezia. Spre deosebire de cea clericală, această cultură este de circulație restrînsă, are un caracter oral și de aceea este ritmată

sau versificată. Era răspîndită de menestreli, acei artişti ambulanţi care aveau pregătit un repertoriu de poeme şi se duceau acolo unde ştiau că vor fi răsplătiţi şi vor primi cadouri — la petreceri, căsătorii, turniruri — acompaniindu-se la un instrument muzical şi dînd diferite reprezentaţii.

Menestrelii pot fi consideraţi creatorii literaturilor moderne. Dar, începînd cu secolul al XIII-lea, se tinde să se depăşească faza orală a literaturii, fapt demonstrat mai ales de apariţia unor *cancioneiros*[1] şi de redactarea unor interminabile romane cavalereşti.

În Portugalia, activitatea menestrelilor a dat naştere unui gen de poezie lirică, păstrată în aşa-numitele *cancioneiros primitivos (da Ajuda, da Biblioteca Nacional* şi *Da Vaticana)*, şi de poezie epică, din care se mai păstrează fragmente în *Crónicas Breves de Santa Cruz de Coimbra (Cronica scurtă a mînăstirii Santa Cruz din Coimbra)*.

Poezia galiciană. Cea mai veche dintre poeziile aflate în aceste culegeri, atribuită călugărului Soares de Taveiró, datează probabil din 1189. Totuşi, această dată nu marchează începutul cultivării poeziei în regiunea galiciană şi portugheză. Presupune, dimpotrivă, faza deja avansată în care genul liric tinde să fie adoptat şi practicat de către nobilimea de la curte.

O bogată tradiţie orală, răspîndită de către menestrelii galicieni, precede culegerile de poezii realizate la sfîrşitul domniei lui Don Afonso al III-lea (epoca manuscrisului *Cancioneiro da Ajuda*). Atît prin ritmul lor caracteristic cît şi prin atmosfera epocii pe care o evocă, unele cîntece aparţin cu siguranţă unui trecut foarte îndepărtat, anterior momentului formării naţiunii portugheze: este cazul cîntecelor cu o anumită structură ritmică, care în districtul Bragança se mai numesc şi astăzi *retornadas* ori *paralelisticas* pentru că sînt formate din două serii de strofe paralele. Fiecare serie este formată din două strofe, care se deosebesc între ele prin

[1] Culegeri de poezii medievale (N.T.).

cuvintele de la sfîrşitul versurilor ce schimbă rima păstrînd sensul; fiecare strofă e compusă din două versuri, dintre care al doilea se repetă în seria următoare, în aşa fel încît aceasta este formată dintr-un vers nou şi altul aparţinînd seriei precedente. Fiecare din strofe este urmată de un refren care trebuie să fi fost cîntat în cor. Rima este vocalică:

Mia madre velida
vou-m'a la bailia
do amor.

Mia madre loada
vou-m'a bailada
do amor.

Vou-me a la bailia
que fazem em vila
do amor

Vou-m'a la bailada
que fazem em casa
do amor.
Etc.[1]

[1] Bătrîna mea mamă
mă duc la hora
dragostei.

Lăudata mea mamă,
mă duc la jocul
dragostei.

Mă duc la hora
ce se face în satul
dragostei.

Mă duc la jocul
ce se face în casa
dragostei.

Această schemă, foarte simplă și aproape nestructurată, ce se reduce la o legănare monotonă care se poate prelungi la nesfîrșit, sugerează faptul că aceste *retornadas* sau *„paralelisticas"* erau cîntate de două voci pe rînd, cu excepția refrenului intonat în cor. Unele sînt dialoguri între o tînără fată îndrăgostită și mama, sora, ori prietenele ei, întotdeauna despre „prieten" (fapt pentru care se și numesc „cîntece de prieten"), uneori dialogul este dus chiar cu acesta. Altele sînt monologuri de femeie îndrăgostită.

În „cîntecele de prieten" de formă mai simplă, femeia este integrată în ambianța rustică: la fîntînă sau la serbări, locul de întîlnire al îndrăgostiților, sub florile de pin sau alun; la rîu, unde-și spală rufele și cosițele, ori se dezbracă pentru a se scălda; pe țărm, așteptînd întoarcerea bărcilor din larg. În general, din aceste cîntece se degajă o dezinvoltură naivă și cîmpenească. În ele glăsuiește o voce impersonală care face apel la sentimentele cele mai elementare și mai constante ale emotivității umane. O curioasă înfrățire cu toate vietățile florile și valurile apei lasă să se ghicească o mentalitate animistă prea puțin influențată de cea religioasă. Acest grup de cîntece aparține cu siguranță unui fond foarte primar, ale cărui începuturi se pierd în negurile timpului.

În alte cîntece, ambianța casnică este mai pregnantă. Tînăra fată cîntă în timp ce toarce; urmează o discuție cu mama, care-l primește pe îndrăgostit și le ocrotește dragostea. Cîntecele din acest de-al doilea grup sînt de dată mai recentă decît cele din primul grup; în ele apar elemente din viața tîrgoveților.

În sfîrșit, o a treia categorie cuprinde cîntece cu o structură ritmică mai complexă, cu toate că schema este aceea a „paralelisticelor": aici întîlnim o adevărată dialectică a sentimentelor, o gamă care merge de la gelozie pînă la cochetărie. Monologurile și dialogurile, prin care evoluează acțiunea, alcătuiesc un adevărat roman sentimental, anticipînd opera lui Bernardim Ribeiro intitulată *Menina e Moça*. Aici factorul dominant nu mai este tonalitatea muzicală, ci inventivitatea artistică, bazată pe o remarcabilă intuiție și pe experiență. Ambianța nu mai este cîmpenească, ci orășenească

sau chiar curteană. Nu mai există acea înfrățire cu arborii și animalele, iar prietenul este adesea un cavaler de la curtea regelui, dacă nu cumva — caz dealtfel excepțional — chiar regele care cere cosițele împletite ale fecioarei.

Cîntecele de dragoste și influența provensală. Cîntecele „paralelistice" cele mai simple sînt totodată și cele mai vechi și cele mai apropiate de sursa lor populară. Dar trubadurii de la curte încep să cultive un gen foarte diferit de acesta, cu caracter literar și cult: „cîntecele de dragoste". În felul acesta ei urmau moda provensală.

Începînd din secolul al XII-lea, trubadurii și menestrelii din Provența (sudul Franței) practică la curțile Italiei, Franței, Aragonului și a altor țări, o poezie lirică ce, prin finețea ei psihologică, prin fluența, gingășia și frumusețea ritmurilor și a imaginilor, ca și prin originalitate, era o poezie singulară în contextul cultural al acelor vremuri. Provensalii au fost precursorii poeziei medievale culte și, mai ales, ai poeziei lui Dante și Petrarca. Bucurîndu-se de un mare prestigiu, menestrelii din Provența au ajuns și la curțile regale din Peninsulă, fiind cunoscuți de nobilii portughezi care trăiau în Franța, de pildă Afonso al III-lea și suita sa. Influențată de aceștia, nobilimea peninsulară adoptă stilul galanteriei curtene și practica versurilor.

De această valorificare și aristocratizare a poeziei s-au bucurat și menestrelii din Galicia, care, la rîndul lor, au fost bine primiți la curte și răsplătiți din plin. Menestrelii galicieni și-au impus cu ușurință propria lor tradiție la curte, ajutați fiind și de limba în care cîntau, mult mai accesibilă în Castilia, Leon și Portugalia decît *la langue d'oc* folosită de menestrelii provensali. Voga lor la curte face ca limba galiciană să devină limba în care își scriu versurile toți poeții veniți din toate colțurile Peninsulei la curtea lui Afonso al X-lea, cel Înțelept, și chiar regele, autor al versurilor *Cantigas de Santa Maria (Canticele Sfintei Maria)*.

Influența trubadurilor și menestrelilor din Provența a ridicat la rang de poezie de curte o poezie de origine populară, grefînd-o pe tradiția galiciană. Din această fuziune au re-

zultat caracteristicile „cîntecelor de dragoste", în care seniorul respectă convenţiile iubirii curtene — divinizarea femeii, statornicia timidă şi supusă a iubitului, exagerarea suferinţei din dragoste etc.) — într-un limbaj artificial înfrumuseţat de termeni provensali. Dar influenţa şcolii galiciene este relevată de faptul că majoritatea cîntecelor păstrează refrenul din poezia folclorică şi chiar o construcţie „paralelistică" atenuată. Trubadurii galicieni nu erau în măsură să-şi însuşească bogăţia psihologică şi stilistică a provensalilor. Ei tind să exprime emoţii confuze încă, într-un ritm obsedant, rezultat din repetiţia unităţii ritmice, inspirat de tehnica „paralelisticelor". Imaginile poetice le sînt aproape necunoscute.

„Pastoralele" sînt însă de origine pur provensală. Ele au ca temă întîlnirea dintre un cavaler şi o păstoriţă; în multe dintre ele este descris un peisaj matinal în care se răspîndeşte un „cîntec de prieten" ce are o adîncă rezonanţă în inima cavalerului.

Odată cu menestrelii galicieni, la curte pătrunde şi interesul pentru poezia folclorică, ce constituia fondul repertoriului lor, despre care am mai vorbit. Multe cîntece semnate de trubaduri sînt, fără îndoială, adaptate sau culese din fondul popular. Este cazul majorităţii cîntecelor de prieten atribuite lui Don Dinis.

Poezia satirică. Menestrelii compuneau şi versuri satirice, fie sub forma unei ironii sarcastice („cîntece de zeflemea"), fie sub forma unei apostrofe directe („cîntece de blestem"). Şi acest gen îşi are tradiţia sa populară la care s-a adăugat influenţa provensală a acelei forme poetice cu caracter moral sau satiric numită *sirventes*. Cele mai multe dintre ele reflectă viaţa menestrelilor, acei declasaţi care îşi puneau în versuri desfrîul şi certurile cu tovarăşele lor „vivandierele". Beţia, excesele erotice, rivalităţile profesionale etc. constituie tema multor cîntece, iar limbajul lor violent şi licenţios îl şochează uneori pe cititorul de astăzi. Puţini poeţi au reuşit să ridice poezia lor la nivelul unei satire de interes general. Principalele lor victime sînt burghezul înfumurat, nobilul

prea puțin mărinimos și clerul. Războiul civil dintre Sancho al II-lea și fratele său Afonso a inspirat unele creații interesante în care se vorbește de trădarea comandanților de cetăți, creații care au apărut probabil la curtea lui Afonso al X-lea al Castiliei, cel care a intervenit în favoarea lui Sancho. În ansamblu, poezia satirică portugheză rămîne mult în urma celei provensale.

Poezia epică. În Peninsula Iberică a fost cultivat, alături de genul liric, și genul epic. Cea mai importantă operă a acestui gen este *Cantar de Mio Cid (Cîntecul Cidului)*, biografia versificată și semilegendară a unui erou național din timpul luptei împotriva arabilor. Majoritatea epopeelor trubadurești au fost transpuse în proză și inserate în cronici. Astfel, versiunea originală versificată s-a pierdut.

Existența unor autori de epopee, în Portugalia, a fost recent atestată. În cea de-a 3-a și a 4-a *Crónicas Breves de Santa Cruz de Coimbra* s-au descoperit fragmente dintr-o gestă a lui Afonso Henriques, culeasă și modificată de către călugării care aveau în păstrare mormîntul acestui rege, protectorul lor. Ciclul epic despre Afonso Henriques ne prezintă un erou crud, pradă instinctelor, adevărată întruchipare a nobilimii războinice din secolul al XII-lea în luptă cu leonezii, cu clerul și cu arabii. Destinul eroului este circular: acesta a pus-o în lanțuri pe mama sa, Dona Teresa, cu care își disputa pămînturile moștenite de la tatăl său, sfîrșind prin a fi închis la rîndul său, la Badajos, unde o nenorocire i-a imobilizat picioarele. Atitudinea sa anticlericală inspiră faimosul episod al conflictului cu nunțiul papal care, amenințat cu decapitarea, a fost obligat să-și retragă excomunicarea și să promită că Papa va înceta să se mai amestece în politica dusă de rege. Din acest episod se mai degajă și acel sentiment de independență de care dă dovadă noul rege, exprimat prin atitudinea sa față de pretențiile leonezilor de a restabili vechea suzeranitate asupra Portugaliei. Redactarea poemului, sau a ciclului de poeme, s-a petrecut la puțin timp după evenimentele care le-au inspirat (ca și *Cantar de Mio Cid*), după cum reiese din caracterul aproape documentar al fru-

moasei povestiri a cuceririi Santaremului. Alături de eroul principal mai apar și alți eroi, cum ar fi Egas Moniz.

În textele păstrate la Santa Cruz, care ne oferă variantele cele mai remarcabile, se mai simte acea formă de exprimare directă și dialogată, caracteristică poemelor primare. Ele nu cuprind descrieri. Narațiunea este aceea care leagă între ele scenele dialogate și momentele culminante ale acțiunii.

Curtea portugheză, focar literar. Urmînd exemplul dat de Curtea lui Afonso al X-lea, cel Înțelept, curtea portugheză devine și ea un nucleu literar, începînd mai ales cu regele Afonso al III-lea, care și-a fixat capitala la Lisabona aducînd cu sine pedagogi francezi cărora le-a încredințat educația prințului moștenitor Don Dinis. Probabil că încă sub acel rege s-a luat inițiativa alcătuirii unei culegeri de „cîntece de dragoste" reunite într-un volum luxos, ilustrat cu miniaturi *(Cancioneiro da Ajuda)*. Don Dinis, în afara faptului că a scris și el versuri, i-a protejat pe trubadurii și menestrelii de la curte și a ordonat realizarea unui anumit număr de lucrări, cum ar fi traducerea volumului *Geografia* scris de arabul Razis, inclus mai tîrziu în *Crónica de 1344*. El este cel care a fondat Universitatea din Lisabona, în 1290, transferată mai tîrziu la Coimbra.

Așa cum s-a întîmplat și la alte curți din Europa, începînd din secolul al XIII-lea, atmosfera de la curte devine potrivnică menestrelilor, ai căror eroi animați de instincte primare erau incompatibili cu prețioșii din ce în ce mai numeroși ai saloanelor. Poeții de la curte se îndepărtau de cei populari; proza este înlocuită de versuri, iar eroul de epopee de eroul romanului cavaleresc, discret și grav, care știe să mînuiască cu egală măiestrie cuvîntul și spada.

Romanul cavaleresc. „Ciclul breton", ansamblu de povestiri în care se descriu aventurile complicate ale cavalerilor regelui Artur, erou al rezistenței bretonilor împotriva invadatorilor anglo-saxoni, se pare că a fost introdus în Peninsulă prin intermediul curții portugheze, la sfîrșitul secolului al XIII-lea. Din aceeași epocă datează traducerea volumului

Demanda do Santo Graal (În căutarea Graalului), iar ceva mai tîrziu trebuie să se fi tradus *José de Arimateia*. Drept urmare, numeroase persoane au fost botezate în Portugalia cu nume aparținînd eroilor acelui ciclu, ca Tristan, Isolda, Lancelot și Parsifal.

Textul acestui ansamblu de povestiri („Ciclul breton") a fost remaniat de cîteva ori, dobîndind de-a lungul timpului noi semnificații. Inițial a însemnat expresia curteană a idealului de dragoste tăinuită și adulterină, așa cum îl cîntaseră provensalii; dar din dragostea lui Lancelot cu soția regelui Artur, Guenever, se naște Galahad, erou al unei noi concepții de viață, care își păstrează cu rigurozitate virginitatea și caută să realizeze comunicarea cu dumnezeu. Originalul traducerii portugheze aparține acestei ultime orientări, constituind una din numeroasele versiuni în care este exprimată speranța eretică într-o nouă biserică.

Citind traducerea volumului *Demanda do Santo Graal*, intrăm în contact cu un text de o muzicalitate și de o fluență deosebite, de o eleganță lipsită de prețiozitate, text scris, cu siguranță, pentru a fi citit în public. O impresie asemănătoare ne lasă și lectura unor traduceri aparținînd altor arii spirituale, cum este *História de Barlaão e Josafate* de la Alcobaça.

În secolul al XIV-lea, apariția romanului original portughez, cum a fost *Amadis de Gaula*, pe care tradiția literară a secolului al XIV-lea, după Zurara, îl atribuie unui Vasco de Lobeira, era perfect justificată de existența unor producții epice de sine stătătoare. Dar probele aduse pînă azi nu sînt suficiente pentru a stabili dacă textul inițial era portughez sau castilian. Probabil că au existat mai multe versiuni în ambele limbi înainte ca tiparul să fi fixat forma definitivă a romanului în ediția castiliană a lui Montalvo (1508). Opera aparține de fapt patrimoniului literar peninsular.

Amadis de Gaula ne oferă imaginea cavalerului perfect. Ucigătorul de monștri și de ticăloși, îndrăgostitul statornic și timid iubește, după tipicul „cîntecelor de dragoste", o tînără fată, Oriana, care consimte să fie posedată înainte de căsătorie. Această ultimă variantă a „Ciclului breton", care

a constituit punctul de plecare a unei ramificații denaturate a romanului cavaleresc, ridiculizată în secolul al XVI-lea de Cervantes în *Don Quijote*, nu prezintă nici o tendință mistică sau eretică.

Originile istoriografiei. Tradiția literară de la curtea lui Don Dinis a fost continuată de fiul său natural Don Pedro, conte de Barcelos, trubadur la rîndul său. Lui i s-ar datora acea culegere de poezii care trebuie să le fi inspirat pe cele păstrate azi la Biblioteca Națională și la Vatican.

Numele contelui Don Pedro este legat de „cărțile de neam", culegeri de povestiri privind istoria unor familii nobile. Ultimele două (a 3-a și a 4-a), pe care contele Don Pedro le-a adaptat, conțin diferite povestiri și legende, unele dintre ele fiind probabil de origine trubadurescă, așa cum este legenda Doamnei cu Picior de Capră, legenda Gaia, legenda lui Sereia, din care se trage familia Marinho. Cartea a 3-a relatează bătălia de la Salado. Ea se dovedește a fi scrisă de un mare prozator dăruit cu simțul epicului și reflectă ideologia nobilimii, pentru care Spania era pămîntul cucerit cu vîrful spadei. Cartea a 4-a, numită și *Livro do Conde D. Pedro*, debutează printr-o vedere de ansamblu asupra istoriei omenirii, de la Adam pînă la cucerirea Spaniei de către mauri, amintind de regele Artur și de cavalerii săi considerați de data aceasta personaje istorice.

Sursa principală a acestei introduceri o constituie *Crónica Géral de Espanha*, comandată de Afonso al X-lea, cel Înțelept, refăcută și continuată în *Segunda Crónica General*, sau *Crónica de 1344*.

Astăzi, se știe că textul original al *Cronicii de la 1344* era scris în limba portugheză. Este foarte probabil ca cel ce a redactat-o sau a comandat-o să fi fost chiar Don Pedro, conte de Barcelos. Introducerea la cea de-a 4-a „carte de neam" este o variantă a celei care precede *Crónica de 1344*.

Printre izvoarele acesteia din urmă figurează, în afară de cronicile castiliene, poemele epice în care se vorbește de

Don Afonso Henriques, şi o serie de relatări pierdute despre luptele duse de Sancho al II-lea şi Afonso al III-lea, care au inspirat, după cum am văzut, satirele trubadureşti. A mai existat o *Crónica de D. Afonso Henriuqes*, originară din Santa Cruz de Coimbra, avînd ca sursă, după cît se pare, o tradiţie literară epică.

Astfel, pe la jumătatea secolului al XIV-lea, literatura de limbă portugheză atingea un volum considerabil de versuri şi proză, din care ne-au rămas prea puţine lucruri.

Capitolul II
SECOLUL XV

Criza socială din secolele XIV—XV. La sfîrșitul secolului al XIV-lea, criza feudalismului este puternic resimțită în întreaga Europă. Izbucnesc numeroase revolte împotriva seniorilor feudali în Franța, Anglia și Flandra. Fapt este că țăranii se ridică împotriva dărilor a căror victime sînt (*La Jacquerie* în Franța, Lollarzii în Anglia etc.), iar negustorimea înstărită se simte destul de puternică pentru a concura alături de nobilime la conducerea politică a orașelor sau regatelor, căutînd să se sprijine pe meșteșugari sau „bresle" (revolta pariziană a lui Marcel Etienne, revoltele din orașele Flandrei).

În Portugalia, puterea politică a orășenimii, apărută ca urmare a dezvoltării comerțului în porturile maritime Lisabona și Porto, se face simțită încă din timpul domniei lui Don Fernando I. Regele favorizează cînd traficul maritim, prin legi protectoare, cînd nobilimea, printr-o serie de războaie devastatoare, care nemulțumesc poporul, precum și prin legea numită „Sesmarias", care urmărea să-i lege pe țărani de pămînt. Disputele cu privire la succesiunea la tron, declanșate de moartea regelui, au dat naștere unei confruntări de forțe între nobilimea feudală și poporul condus de orășenime. Majoritatea nobilimii este de partea pretendentului castilian; orășenimea din Lisabona și Porto, precum și o parte din popor, de cea a Maestrului de Avis. Mulți castilieni sînt atacați și distruși de „mica frontieră". După victorie, *cortes*-urile și orașul Lisabona fac eforturi pentru a-l proteja pe rege.

Începutul expansiunii coloniale (luarea Ceutei, 1415) este legat de criza nobilimii, datorată mai ales rapidei devalorizări a monedei, devalorizare care a început pe vremea domniei lui Don Fernando și s-a accentuat sub Don João I. În timp ce regele și nobilimea sperau să se îmbogățească datorită jefuirii caravanelor de aur, orășenimea interesată în negoțul maritim căuta în nordul Africii piețe agricole și un port-cheie pentru traficul de mărfuri între Atlantic și Mediterana.

Lupta dintre aceste două clase ajunge la paroxism sub regentul Don Pedro, care luase puterea sprijinindu-se pe negustorii și pe meseriașii din Lisabona precum și pe păturile țărănești din întreaga țară. Nobilimea, condusă cu discreție de infantele Don Henrique, Mare Maestru al Ordinului lui Cristos, și mai ales de ducele de Bragança, a reușit să-l înfrîngă pe regent în bătălia de la Alfarrobeira, care deschide seria aventurilor războinice ale lui Don Afonso al V-lea și pune capăt perioadei de instabilitate politică ce a urmat după moartea lui Don Fernando.

Relatarea acestor evenimente ne va ajuta să înțelegem perfect opera celui mai mare scriitor medieval portughez: Fernão Lopes.

Viața și opera lui Fernão Lopes. De origine modestă, de profesie notar, funcționar superior la Torre do Tombo începînd din 1418, Fernão Lopes este însărcinat de Don Duarte, probabil încă infante pe vremea aceea, să „pună în cronică" istoria strămoșilor săi regi, pentru care este recompensat, în 1434, dîndu-i-se o pensie. Fernão Lopes trebuie să fi redactat partea cea mai importantă a operei sale, *Crónica de D. João I*, în timpul regenței lui Don Pedro. Tot el era autorul *Cronicilor* lui Don Pedro și Don Fernando, și aproape sigur cel al cronicilor celor șapte regi, înaintașii lor, din care de curînd s-au descoperit fragmente de manuscris. Se mai știe că în 1454 a fost pensionat, și că fiul său, medic, a murit în captivitate după dezastrul de la Tanger.

Prin „punerea în cronică" se înțelegea redactarea cronicilor și a memoriilor care se păstrau într-o singură operă.

Fernão Lopes a pus în ordine, în partea anterioară celei dedicate lui Don Fernando, izvoarele istorice pe care le-am indicat în capitolul precedent; dar el a mai folosit și documente de arhivă păstrate în Torre do Tombo, ceea ce îl face să se deosebească de cronicarii din vremea sa. Printre izvoarele de dată foarte recentă folosite de el în *Cronicas de Don Fernando e de Don João I* se numără și *Cronica do Condestrabe Don Nuno Alvares Pereira*, operă remarcabilă, pe care unii ar dori, dar fără temei, să i-o atribuie lui Fernão Lopes.

Fernão Lopes și criza socială. Ceea ce îl caracterizează pe Fernão Lopes, făcîndu-l să se detașeze de ceilalți cronicari ai evului mediu, este deosebita sa putere de percepere a evenimentelor istorice, fapt care îi permite să vadă dincolo de isprăvile regilor și ale cavalerilor întregul proces istoric revoluționar care a transformat societatea portugheză în secolele XIV și XV.

Fernão Lopes nu este cronicarul lui Don João I sau al lui Nuno Alvares, ci cronicarul revoltei. Această deosebită viziune de ansamblu i-a permis să le atribuie celor care au participat la evenimentele vremii un rol modest, acela pe care li-l va atribui istoriografia din zilele noastre.

Don João I, de exemplu, este un monarh nehotărît, uneori laș, propulsat de alții, mai conștienți sau mai hotărîți ca el. Cînd încearcă să-l omoare pe Andeiro, i se înmoaie spada, iar cînd i se pare că lucrurile merg prost, fuge în Anglia. Imaginea sa se pierde mereu în mulțimea agitată a figuranților ce participă la insurecții, încercuiri și bătălii. Eroii săi nu determină evenimentele, ci participă doar la ele, uneori chiar involuntar.

În schimb, Fernão Lopes acordă o mare importanță altor aspecte, pe care cronicarii medievali le ignoră sistematic. Din cronicile sale reiese clar faptul că marele actor și promotor al mișcării de rezistență este populația Lisabonei; episodul principal al războiului este încercuirea acestui oraș, salvat de eroismul și tenacitatea locuitorilor săi. Într-un anumit capitol, orașul este prezentat vorbind cititorului ca

„mamă și stăpînă a acestor fapte" (revolta și rezistența împotriva castilienilor).

Unele episoade, pe care, în alte împrejurări, istoricii le-ar fi trecut prudent sub tăcere, sînt scoase în evidență în mod intenționat: răscoala populară din Lisabona ce s-a declanșat în ziua morții lui Andeiro; „cei flămînzi", lipsiți de lucru, încercuind castelele și ridicînd mîna asupra cavalerilor; scutierii refuzînd solda pe care le-o oferiseră acei nobili ce-l susțineau pe regele Castiliei. Figură singulară a evului mediu portughez, Fernão Lopes este autorul descrierii unor evenimente trăite și comentate din punctul de vedere al unui revoltat.

Această viziune asupra evenimentelor corespunde unei interpretări explicite a semnificației lor. Fernão Lopes ține să sublinieze că participarea poporului la victoria asupra Castiliei a fost hotărîtoare; că el întruchipa patriotismul („dragostea de glie", cum spune el), iar nobilimea, vasalitatea feudală, recompensată materialicește de regele Castiliei. Fernão Lopes este un adversar al politicii de agresiune dusă de Don Fernando, subliniind și justificînd opoziția păturilor populare pe care acesta a provocat-o. El acordă o deosebită importanță unor factori economici ca legea *Sesmarias* și legile de protecție a marinei comerciale, sau devalorizările progresive ale monedei de care beneficia Coroana în detrimentul intereselor orășenimii și țărănimii. Singura figură de nobil care și-a atras considerația sa este conetabilul Nuno Álvares care, în contrast cu defectele caracteristice nobililor, posedă virtuți pe care Lopes le subliniază: patriotismul, respectul față de proprietatea țăranului etc. În capitolul intitulat „Despre a șaptea vîrstă a lumii care a început în timpul Maestrului de Avis", el atrage atenția asupra unui important fapt social: dispariția vechilor familii aristocrate ale regatului și înnobilarea acelor orășeni care vor trece de partea Maestrului.

Arta lui Fernão Lopes. Puternicul temperament artistic al lui Fernão Lopes a dat o deosebită strălucire și perenitate artei sale narative.

El reușește să ne prezinte marile mișcări de mase nu numai din punct de vedere descriptiv, ci și din cel al unei conștiințe mereu treze. Mulțimile sînt oceane formate de numeroase rîuri ce curg pe străzile și uliţele orașului; din mijlocul lor se desprind vocile, strigătele și plînsetele care exprimă de fapt voința și ideile unor categorii sociale.

Dar această putere excepțională de evocare este dublată de un egal talent în crearea personajelor, zugrăvindu-le pasiunile, sesizîndu-le mobilurile în acel complicat joc de șah al ambițiilor personale. Remarcabil este portretul lui Leonor Teles, prezentată ca o ambițioasă fără scrupule, de un curaj care nu slăbește niciodată și de o abilitate care o face pînă la urmă să se încurce în propriile sale intrigi; sau portretul de neuitat al lui Don Pedro dansînd noaptea, la lumina făcliilor, pe străzile orașului, în mijlocul mulțimii vesele, ori cel al lașului Don Fernando, fugind ca un criminal de furia poporului Lisabonei pe care îl trădează sub influența nefastă a unei femei. În opera sa defilează o întreagă galerie de tipuri umane și de drame realizate cu atîta pregnanță încît au constituit una din principalele surse de inspirație a romanului și teatrului portughez din secolul al XIX-lea.

La acest talent de a prezenta mișcările de mase și la această capacitate de a pătrunde adînc în psihologia personajului se adaugă o putere de percepere deosebită a multiplelor fațete ale realităților sociale. Lopes știe să structureze, într-o narațiune complexă, acțiunile individuale și mișcările de mase, ordonînd compoziții ample, în care dă dovadă de calități cu totul originale în aprofundarea complexității spațiului social, în care indivizii se singularizează pe fundalul colectivităților în acțiune și în care vocile izolate și cele ale mulțimii se armonizează amplificîndu-se. În acest sens, Fernão Lopes se deosebește de toți povestitorii evului mediu, fie ei cronicari, fie autori de romane cavalerești, care nu relatează decît faptele vitejești ale unor indivizi într-un plan unic, cu două dimensiuni.

Creația epică a lui Fernão Lopes păstrează tonul „vorbit" al romanelor cavalerești la care se adaugă un bogat vocabular și imagini revelatoare ce dovedesc un deosebit simț al

concretului. Proza sa este străbătută de un fior de solemnitate biblică prin folosirea resurselor oratoriei clericale. Tonul povestirii este întotdeauna pătruns de o emoție care nu exclude ironia, fapt ce reiese din extraordinara descriere a încercuirii Lisabonei. Zicalele populare, anecdotele și măreția tonului potrivit cu marile momente se succed cu o perfectă naturalețe, fără să lase să se perceapă tehnica retorică a epocii, care, dealtfel, era predominantă. În paginile sale pare să glăsuiască o voce puternică, tunînd de indignare, răsunînd solemn, sau glumind, întotdeauna însă umană și de lungă respirație.

Adevărul istoric în opera lui Fernão Lopes. Istoricii moderni au putut constata că Fernão Lopes nu se lăuda atunci cînd vorbea despre atenția și scrupulozitatea cu care își alegea izvoarele documentare și diplomatice, pe care adeseori le transcria, le tria sau le rezuma. Fernão Lopes este mai mult decît un simplu cronicar (sau autor de memorii). El este un istoric în sensul modern al cuvîntului.

În același timp intenția sa polemică este evidentă și declarată. Fernão Lopes dorește să justifice, în proza sa narativă, suirea pe tron a Maestrului de Avis, să proslăvească poporul care a facilitat această ascensiune și să pedepsească nobilimea ce îi fusese potrivnică și conspirase, ajutată de castilieni, împotriva regentului Don Pedro.

Anumite figuri ca cea a contelui Andeiro și a reginei Dona Leonor Teles au fost poate deformate de această orientare polemică. Dar poziția pe care se situează cronicarul și identificarea sa cu sentimentele națiunii și ale poporului i-au permis să se ridice mult deasupra observării curente a fenomenelor sociale. Viziunea de ansamblu pe care a realizat-o în felul acesta este mult mai reală și complexă decît cea realizată de ceilalți cronicari medievali, incapabili să se detașeze de interesele micilor grupuri de la palat de care depindeau.

Alți cronicari. Dar după căderea regentului și victoria nobilimii, nici un alt cronicar oficial nu a mai fost capabil

să realizeze o perspectivă atît de amplă a epocii sale. Cronicarul noii situaţii politice este Gomes Eanes de Zurara (mort în 1474), comandant al Ordinului lui Cristos, prin graţia infantului Don Henrique, figură principală a nobilimii portugheze. A continuat *Cronica de Don João I* (partea a 3-a, care se ocupă de luarea Ceutei), a redactat *Crónica dos Feitos de Guiné (Cronica faptelor din Guineea)*, care tratează despre primele călătorii pe mare în timpul cărora s-au făcut noi descoperiri geografice, şi cronicile a doi membri ai familiei Meneses, Don Pedro şi Don Duarte. Relatarea faptelor unui popor a fost înlocuită de Zurara cu expunerea faptelor eroilor, adică elogiul adus persoanelor marcante ale nobilimii, în aşa fel încît Descoperirile, operă a unei întregi naţiuni, apar în paginile sale ca opera unui singur om, infantele Don Henrique, protectorul lui Zurara. Rolul maselor este subapreciat şi diminuat în mod deliberat. Stilul devine grandilocvent, hiperbolic, plin de alegorii şi citate din autorii latini şi greci, căci numai forţa retoricii putea să înalţe piedestal eroilor.

Zurara a avut misiunea de a susţine războaiele duse de portughezi în Africa, războaie care dădeau naştere la mari polemici pe plan naţional. El încearcă să justifice, aducînd argumente religioase, comerţul cu sclavi şi să pună în afara oricărei îndoieli lipsa de interes material a infantelui Don Henrique. În felul acesta Zurara devine cel mai vechi exponent al spiritului de cruciadă din istoriografia portugheză.

Rui de Pina însă, diplomat în serviciul lui Don João II, devenit cronicar după reabilitarea sa (a fost implicat, în asasinatul de la Alfarrobeira), acordă un loc important, în ale sale *Cronicas* dedicate lui Don Duarte şi lui Don Afonso al V-lea, mişcărilor populare pe care s-a sprijinit regentul şi demască, cu o mare subtilitate psihologică, intrigile nobilimii care vor contribui la propria ei înfrîngere. În paginile sale, Casele de Viseu şi Bragança, ai căror reprezentanţi de seamă au fost decapitaţi din ordinul lui Don João al II-lea, sînt grav compromise. Stilul său discret şi subtil, uşor afectat, reflectă noua ambianţă de la curte.

Garcia de Resende, ultimul cronicar medieval, a lăsat o carte minoră, *Crónica de Don João II*, o apologie făcută din amintiri personale și povestiri.

Proza doctrinară de la Curte. Noua dinastie, venită la putere cu ajutorul maselor populare și supravegheată îndeaproape de *cortes*-uri, se pare că era pătrunsă de sentimentul responsabilității și simțea nevoia de a se justifica.

Regele Don Duarte, care, după cum am văzut, l-a însărcinat pe Fernão Lopes să alcătuiască cronicile regilor și care a avut o bibliotecă personală de peste 80 de codexuri, lasă să se întrevadă în volumul său *Leal Conselheiro (Sfătuitorul credincios)* o conștiință care se analizează pe sine și care încearcă să stabilească unele norme de conduită morală atît pentru el cît și pentru cei din categoria lui, „seniorii de la palat", cărora le este dedicată cartea. Armătura cărții este constituită de o meditație asupra viciilor și a virtuților omenești, urmînd clasificarea făcută de teologi, dar în cadrul acestei meditații se inserează numeroase digresiuni, rezultat al unor experiențe și observații personale. Unele pagini, ca cele care se referă la boala autorului sau cele ce stabilesc diferența între „tristețe, regret, suferință, supărare, dor și ură", revelă o remarcabilă putere de introspecție. Deși inspirate de literatura mistică și moralistă a evului mediu, ele sînt totuși de o incontestabilă originalitate și autenticitate. Această operă are un pronunțat caracter eseistic prin încercarea sa de a găsi noi formule creatoare. Autorul se supune în întregime dreptei credințe catolice și pare să creadă că problemele pe care și le pune guvernul sînt probleme de conștiință, al căror unic judecător este dumnezeu. Limba portugheză nu era încă antrenată în acest gen de meditație personală, și Don Duarte a trebuit să-și croiască singur calea, stabilind semnificația cuvintelor, folosind latinisme, întrebuințînd fraze lungi cu o sintaxă complexă, făcute pentru a fi citite cu atenție și nu cu voce tare, cum se obișnuia în perioada de glorie a romanelor cavalerești. Stilul este lipsit de fermitate, dealtfel ca și tema. Don Duarte mai este autorul

volumului *Ensinança de Bem Cavalgar Toda Sela (Învățătură pentru a călări bine orice cal).*

Cu totul altfel este stilul infantelui Don Pedro în *Virtuosa Benfeitoria (Binefăcătoarea virtuoasă),* lucrare la care a colaborat călugărul João de Verba. Viitorul adversar al nobilimii se ocupă de relațiile de dependență feudală, cele ce se stabilesc între vasali și seniori, manifestînd o concepție pur feudală și seniorială despre societate. Planul cărții sale are un caracter mult mai scolastic decît cel al volumului *Leal Conselheiro,* iar stilul său, mai elaborat, revelă influența tratatelor scolastice, cu sistemul lor de definiții, delimitări stricte, argumente pro și contra și concluzii. Deși stilistic mai clară, *Virtuosa Benfeitoria* este mai puțin originală decît *Leal Conselheiro.*

Dar și alți principi ai Casei de Avis manifestă interes pentru literatură, începînd cu Don João I, care a poruncit să se traducă Noul Testament și și-a așternut pe hîrtie impresiile sale de vînător entuziast în *Livro da Montaria (Carte despre vînatul cu cîini).* Ultimul reprezentant al acestei familii de principi cărturari este conetabilul Don Pedro, fiul regentului, autor al unui poem în castiliană intitulat *Sobre o Desprezo do Mundo (Despre disprețuirea lumii).*

Literatura apologetică și mistică. Spre sfîrșitul evului mediu, interesul laicilor pentru problemele religioase crește. Mișcările mistice cu caracter mai mult sau mai puțin reformist și cu intenție anticlericală mai mult sau mai puțin manifestă, ceea ce constituie un semn de ridicare a nivelului cultural al păturilor orășenești din ce în ce mai largi, devin foarte numeroase. Ereziile lui Wicleff în Anglia și Jan Huss în Bavaria, *Imitação de Cristo (Imitatio Cristi)* a lui Tomas Kempis, apostolatul lui Raimundo Lúlio, și mai ales marea mișcare franciscană, care a găsit repede ecou în Portugalia, sînt tot atîtea manifestări ale acestei stări de spirit.

În Portugalia, această atitudine se reflectă în diverse lucrări, cum ar fi traducerea cărții *Imitação de Cristo,* de călugărul João Álvares, tovarăș de captivitate al infantelui Don Fernando și cronicar al acestuia; *Horto do Esposo (Gră-*

dina Mirelui), culegere de meditații și povestiri despre numele lui Isus; *Laudes e Cantigas Espirituais (Laude și cantice spirituale)*, de călugărul André Dias, scrise pe la 1435, colecție de poeme și povestiri ritmate inspirate de cartea franciscanului eretic Jacopone de Todi, *Laudes*, și animate de un autentic sentiment franciscan, duios și tineresc; și *Boosco Deleitoso (Pădurea fermecată)*, de autor necunoscut, lucrare alegorică, inspirată parte din Dante și Petrarca, parte din misticii medievali (Sf. Bernard), cu pretenția de a fi o experiență mistică. Atît în *Laudes* cît și în *Boosco* se folosește un limbaj emfatic, încărcat de superlative și de exclamații, căutînd să se capteze inefabilul din comuniunea cu transcendentul.

Livro da Corte Imperial (Cartea curții imperiale) este o lucrare ce aparține altui gen. Aici „Biserica militantă" încearcă să demonstreze, situîndu-se pe poziții contrare păgînilor, maurilor și evreilor, din rațiuni „evidente și imperioase", punctele principale ale doctrinei romano-catolice. Lucrarea, un rezumat al teologiei lui Raimundo Lúlio, este construită în întregime pe o argumentație foarte strînsă.

Boosco Deleitoso și *Corte Imperial* pot fi considerate două importante monumente epice — primul, al prozei emoționale, ritmate și armonioase, al doilea, al prozei discursive și demonstrative. Nu se știe însă în ce măsură sînt lucrări originale.

Capitolul III

ASPECTE GENERALE ALE RENAȘTERII

Renaștere și umanism. Prima jumătate a veacului al XVI-lea, ca și sfîrșitul veacului al XV-lea, este o epocă de anarhie socială și ideologică. Cadrele rigide ale feudalismului sînt sfărîmate în urma presiunii unor forțe noi care progresează odată cu dezvoltarea manufacturii și a comerțului internațional. În sînul bisericii catolice are loc o sciziune, datorită, în parte, dezvoltării păturilor orășenești și meșteșugărești care descoperă în Evanghelie un mesaj eliberator, opus disciplinei clericale. Scolastica, ce se solidarizează cu ordinea feudală, se transformă în obiect de dispreț și, pentru unii, de batjocură. În artă, literatură și filozofie se manifestă o încredere nouă în posibilitățile omului și ale naturii în general, o reabilitare a naturii prime ce se opune limitelor transcendente care au determinat pînă atunci inițiativa umană. Există o tendință de abolire a tabuurilor și de divinizare a omului, foarte evidentă la supraoamenii care abundă în picturile lui Michelangelo.

În acest cadru trebuie integrată acțiunea de reabilitare a literaturii și a artei antice, care este definită prin cuvîntul „Renaștere".

Erudiții și artiștii care în secolele XV și XVI, mai ales în Italia, se dedicau reabilitării și imitării artei grecești și latine aveau sentimentul că o făceau să „renască", să iasă la lumină dintr-un mormînt care o ascunsese timp de mai bine de o mie de ani. De fapt ei dezgropau opere de artă, salvau ruine și descopereau manuscrise, îmbogățind patrimoniul moștenirii antice; studiau, în afară de latină, greaca, limbă

aproape complet ignorată în evul mediu, aflînd excelenți profesori în creștinii fugiți din Bizanț, fosta capitală a Imperiului roman de răsărit, cucerită de turci în 1453.

Dar marea revelație nu erau vestigiile arheologice ale unei civilizații dispărute, ci spiritul acestei civilizații, care se manifesta la intelectualii de la sfîrșitul evului mediu ca o noutate revoluționară. Pînă atunci, monumentele culturii antice fuseseră acoperite de un văl deformant, pentru că societatea medievală, aproape în întregime agrară, fără orașe, în care elementele esențiale erau iobagii de pe moșie și seniorul feudal și în care cultura literară era monopolizată de clerici, era impermeabilă la idealurile care au luat naștere în orașele antice, dominate de o *elită* slujită totuși de sclavi.

Dezvoltarea comerțului maritim pe coastele Mediteranei și în nordul Europei, începută în veacul al XII-lea, formarea orașelor, unele foarte populate (ca Veneția, Florența, Paris, Lyon, Bruges, Gand), apariția burgheziei capitaliste, mai ales în Italia, și dezvoltarea marii industrii manufacturiere de textile dizolvă cadrele feudale și creează totodată, pentru anumite pături, o viață mai ușoară, favorabilă înfloririi culturii și artei, făcînd din existență o competiție. Cultura laică ia avînt în detrimentul culturii clericale. Un ideal de înțelepciune umană și ancestrală, făcut pe măsura și în folosul omului, face să dispară concepția ierarhică medievală, care îl considera pe dumnezeu stăpînul suprem și viața pămîntească un drum plin de ispite ce duce spre porțile Paradisului sau ale Infernului. Astfel, orășenimea de la începutul veacului al XVI-lea, mai ales în Italia, se află din punct de vedere cultural la nivelul aristocrației antice și este capabilă să asimileze idealurile acesteia. Italia este prima țară europeană în care pătura negustorilor se cristalizează mai devreme, fapt care justifică apariția primelor focare culturale și a primilor reprezentanți ai Renașterii: povestitorul Boccaccio, poetul Petrarca, poetul neolatin Angelo Poliziano, erudiții Poggio și Lorenzo Valla, Academia neoplatoniană din Florența, curtea lui Lorenzo de Medici etc.

Răspîndirea literaturii antice și a spiritului său se datorează în primul rînd „umaniștilor". Aceștia, în marea lor

majoritate, se dedicau acelui tip de învățămînt care, în afara sferei de influență a bisericii și a universităților, propaga un nou ideal de educație bazat pe principiile pedagogice ale autorilor antici ce urmăreau dezvoltarea armonioasă a individului. Metoda lor era o nouă pedagogie adaptată la realitatea psihologică a elevilor. Printre cei mai de seamă umaniști se numără Erasmus din Rotterdam, autor de dialoguri, Guillaumme Budé, elenist, unul dintre animatorii de la *Collège de France*, bastion al pedagogiei umaniste împotriva Sorbonei scolastice, și Jean Luis Vives, care a criticat cu perseverență învățămîntul scolastic.

Umanismul precede Reforma dezlănțuită de răzvrătirea lui Luther împotriva Romei, în 1517. Implicit reformiști, umaniștii nu declaraseră însă niciodată că mișcarea lor ar avea un caracter religios. Ei făceau parte, la rîndul lor, din cele două tabere care au divizat lumea creștină în veacul al XVI-lea. În acest timp, în sînul bisericii romane s-a luat inițiativa unor reforme în sensul umanizării practicilor religioase. Doctrina a fost redusă la învățăturile morale ale lui Cristos, renunțîndu-se, pe cît posibil, la formele rituale exterioare și fetișiste ale cultului. Această inițiativă, susținută mai ales de Erasm și de ceea ce numim „erasmism", a fost un timp privită cu bunăvoință chiar de Papă, dar a fost curînd respinsă, oficial, de Conciliul din Trento, care marchează victoria fracțiunii tradiționaliste în frunte cu Ordinul Iezuiților.

Avîntul pe care l-a luat umanismul a fost favorizat de descoperirea tiparului, care a venit în întîmpinarea necesităților culturale ale unor largi pături ale populației și a contribuit la o largă răspîndire a culturii literare.

Caracteristicile Renașterii portugheze. Renașterea îmbracă diferite caracteristici, potrivit cu diversitatea condițiilor economice, sociale și politice din diferite zone ale Europei.

Viața economică portugheză e dominată, de la sfîrșitul secolului al XV-lea, de comerțul cu aur și sclavi și de monopolul mirodeniilor.

Comerțul cu India are un caracter de monopol de stat. Regele, primul beneficiar al țării, se transformă într-un suveran oriental prin luxul și pompa de la curte. În afara curții regale (cu excepția Universității), nu există centre de cultură. Aici se dezvoltă cultul artei, practicîndu-se teatrul, poezia, romanul precum și meșteșugurile și artele de lux: orfevrăria, pictura, sculptura. Se construiesc clădiri gigantice într-un stil gotic delirant, supraîncărcat ornamental (stilul „manuelin").

Activitatea dusă peste mări are nu numai un caracter comercial, ci și unul militar și administrativ. Ocuparea militară a anumitor puncte strategice este implicită monopolizării. Acest fapt duce la creșterea importanței militarilor, a nobilimii și la apariția unui curent de opinie care proslăvește faptele de arme și expansiunea.

În al treilea rînd, transformarea condițiilor economice naționale, ca rezultat al dezvoltării comerțului și a războaielor duse peste mări, a generat mutații și transformări sociale. Scriitorii acestei epoci, ca Álvaro de Brito Pestana, într-o satiră cuprinsă în *Cancioneiro Geral*, Sá de Miranda și Gil Vicente, se referă la valul crescînd de provinciali ce se stabilesc în capitală, la delăsarea din agricultură, la mirajul îmbogățirii peste noapte care îi fascina pe cei săraci, la atracția ce o exercitau titlurile de noblețe, la luxul excesiv și la libertatea moravurilor, rezultat al războaielor prelungite. Acest grandios spectacol, sugestiv prin ritmul și neprevăzutul său, constituia un subiect de meditație și de observație pentru scriitori.

Un alt aspect important al Renașterii portugheze este dezvoltarea științei și a tehnicii nautice, în scopul rezolvării problemelor ridicate de navigația pe ocean. Se ia inițiativa unei colaborări între navigatori și astronomi. Aceștia se ocupaseră pînă atunci de calculele astrologice. Rezultatul a fost apariția unui adevărat spirit experimental și științific, al cărui precursor a fost Don Duarte Pacheco Pereira și ai cărui reprezentanți de seamă au fost astronomul Pedro Nunes și navigatorul Don João de Castro. S-a afirmat necesitatea experienței și s-a definit conceptul său modern; s-a mai

afirmat superioritatea practicii științifice asupra teoriilor preluate de la autorii antici. Înconjurul lumii făcut de Fernando de Magellan, pregătit de lucrările cartografice efectuate de Rui Faleiro, a fost mult timp exemplul cel mai răsunător de coordonare a practicii cu teoria, puse în slujba cuceririi Pământului de către om.

Acest nou spirit științific a tins la un moment dat să se generalizeze, să pătrundă în alte domenii de cercetare, așa cum o dovedesc studiile despre flora indiană din *Colóquios dos Simples e Drogas da India (Convorbiri despre buruienile de leac și medicamentele din India)*, de Garcia de Orta, unde se poate citi că „astăzi portughezii învață mai mult într-o zi decît învățau romanii într-o sută de ani". Ar fi greșit să se creadă că această mentalitate era caracteristică întregii pături intelectuale portugheze; în realitate, ea a fost apanajul unei elite. Universitatea, de pildă, a rămas în general credincioasă scolasticii.

Capitolul IV

MOȘTENIREA MEDIEVALĂ ÎN SECOLUL AL XVI-LEA

În Portugalia, în poezie, roman și teatru, au supraviețuit, pînă aproape de 1540, anumite genuri, forme și teme, tipice pentru cultura medievală, cu toate că în unele cazuri erau puternic influențate de umanism.

Poezia lirică. Poezia, care înflorise încă la Curtea lui Don João al II-lea, atinge culmea dezvoltării sale la curtea lui Don Manuel. Aici a fost creată cea mai mare parte a compozițiilor cuprinse în *Cancioneiro Geral,* publicat de Garcia de Resende în 1516. Culegătorul este un personaj tipic de la curțile lui Don João al II-lea și Don Manuel. În afară de cronica acelei domnii și de colaborarea sa la *Cancioneiro,* dintre care cel mai important text este *Trovas à Morte de Dona Inês de Castro (Cîntec la moartea Donei Ines de Castro),* autorul a lăsat un volum intitulat *Miscelânea (Culegere),* în care a consemnat evenimentele memorabile din vremea sa. Deși versul este facil și prozaic, această lucrare semnifică prin conștiința grandorii istorice a epocii în care a trăit autorul și prin exprimarea unei atitudini încrezătoare în evenimentele vremii.

Influența lui Petrarca se simte în multe din compozițiile culegerii *Cancioneiro Geral.* În concepția sa, dragostea este dezinteresată sau legată de un obiect inaccesibil, constituind o delectare în sine și o desfătare în suferință și în autocontemplare; sentiment contradictoriu, pentru că se complace în suferință. La mulți poeți această tematică amoroasă este goală de conținut și se transformă adesea în jocuri gratuite

de cuvinte, Poetul se întreabă, de pildă, unde îi este sufletul, pentru că în el nu e, fiind fugit la iubită, dar nu se află nici la ea, pentru că sentimentele sale au rămas neîmpărtășite.

Manierismul de curte și subtilitatea scolastică, adesea dublate de o rafinată orfevrărie verbală, caracterizează multe din compozițiile reunite în *Cancioneiro Geral*, făcute pentru seniori și petrecerile de la curte. Dar alături de ele găsim și cîte o satiră viguroasă, ca cea citată de Álvaro de Brito Pestana, în care poeții se plîng de dezordinea, de luxul excesiv, de spiritul mercantil și de intrigile de la curte, lăudînd vechile canoane nobiliare și avantajele vieții rustice. Printre autorii de satire, trebuie să-l amintim pe Anrique da Mota, autor de „sketch"-uri teatrale, foarte influențat de Gil Vicente.

Acest *Cancioneiro* nu descinde direct din culegerile primare galiciano-portugheze, ci din tradiția castiliană, cea care a asimilat, în parte, influența acestor culegeri. Nu mai este vorba de construcțiile în paralelism, ci de compoziții cu *mote e voltas* [1] amintind de structura acelor *serranilhias* [2]. *Redondilha* numită majoră (cu vers de șapte silabe) tinde să elimine toate celelalte tipuri de versificație.

Bernardim Ribeiro. Autor al unor poezii bucolice și al unui roman, care au fost tipărite postum, în 1554, dar care erau cunoscute, dinainte, în manuscris, Bernardim a cultivat genul virgilian și italian al eglogei, gen cunoscut în Portugalia datorită lui Sá de Miranda, dar în tradiționala *redondilha maior*, dîndu-i o tentă foarte personală, care amintea de pastoralele din culegerile primare. În general, ca limbaj, teme, prezentare a personajelor și evocare, adesea realistă, a vieții rustice, de o ingenuitate aparentă, poezia lui Bernardim îmbracă o formă populară spre deosebire de forma versificată elaborată și de limbajul prețios pe care-l foloseau poeții în saloane pentru a le curta pe doamne.

---

[1] Compoziții formate din strofe, în care sentința servește drept temă pentru o glosă, și refren, ale cărui cuvinte sînt alese și distribuite de glosar (N.T.).

[2] Cîntece bucolice ale vechilor trubaduri portughezi (N.T.).

Dar aceste forme, aparent facile, ascund un conținut complex, plin de idei, original. Bernardim cunoaște complicata dialectică sentimentală a lui Petrarca, dar nu atît ca temă literară, cît mai degrabă ca experiență trăită și gîndită. Această experiență îl duce la o profundă cunoaștere a vieții afective, a *procesului* său, a contradicțiilor sale, exprimată într-un limbaj în care subtilitatea, antitezele, retorica savantă a antinomiilor, paralelelor și repetițiilor se adaptează admirabil la conținut.

Pentru Bernardim, dragostea este întotdeauna o neîmplinire, iar dorințele tot atîtea etape ale unei călătorii fără de sfîrșit: aspirația sa este însăși viața, iar țelul spre care omul tinde umblînd „din speranță în speranță" este un ideal de neatins. Cuvîntul *saudade* [1], pe care Bernardim știe să-l folosească într-o manieră foarte personală, definește admirabil această neîmplinire, această căutare. Simbolul impresionant al acestui sentiment este cavalerul care, găsind o corabie pe țărm, ia drumul mării, fără să știe încotro se îndreaptă. Bernardim este strămoșul „saudosism"-ului, pe care un grup de literați ai secolului nostru l-a calificat drept o manifestare a unui presupus „geniu național" — fapt foarte sugestiv, pentru că exprimă o stare de spirit individuală.

Livro das Saudades (Cartea dorului) este numele sub care a fost cunoscut o vreme romanul, neterminat, numit și *O Livro da Menina e Moça*. Totul în această carte și în destinul său este enigmatic, ca însăși viața autorului. Rămînînd neterminată, nu i se poate stabili cu ușurință planul (care poate a fost acela al unei serii de povestiri, ca *Decameronul* lui Boccaccio). Nu este un roman cavaleresc, deși conține aventuri cavalerești, și nici un roman bucolic în genul romanelor lui Sannazzaro (imitat în Portugalia de Jorge de Montemayor în romanul său *Diana*, scris în spaniolă). Se înrudește cu „romanul sentimental", cel în genul *Fiamettei* lui Boccaccio.

După monologul tînguitor al unei tinere fete care pare a fi autoarea cărții, o „doamnă de odinioară" ia cuvîntul,

[1] Echivalentul cuvîntului românesc *dor*.(N.T.)

pentru a deplînge soarta nefericită a femeilor, claustrate și silite să-și consume sentimentele în singurătate. Prima povestire se referă la nenorocirile unui cavaler care, pentru a se apropia de o tînără fată, se face păstor și sfîrșește prin a asista la căsătoria forțată a acesteia cu un bărbat bogat. În a doua povestire este vorba despre un îndrăgostit a cărui timiditate nu i-a permis niciodată să se destăinuiască. În această povestire autorul face un admirabil studiu psihologic al timidității, într-un stil foarte original, transmițînd farmecul inefabil care îl cuprinde pe adolescentul îndrăgostit. În povestea păstorului, lumea obiectivă ocupă un loc important: un flaut înșiră liniștit notele vieții rustice, transfigurînd-o fără să o facă convențională și fără să omită unele din aspectele ei realiste.

Fondul întotdeauna delicat pe care se detașează culori vii, o muzică ce se aude uneori în surdină, ori se înalță pe nesimțite, ca un rîu liniștit în noapte, ajung să trezească în cititor o emoție puternică. Instrumentul docil al acestei arte este un stil familiar, stilul unei bătrîne care spune povești. Fără să rupă ritmul, el ne poartă cînd într-un iatac în care se naște un copil în mijlocul agitației femeilor, cînd în acea zonă nedefinită în care sentimentele n-au cuvînt.

Marele succes al operei lui Bernardim se datorează artei sale excepționale. Camões și Garrett se numără printre cititorii influențați de el. Povestea privighetorii, care cade din zbor și e dusă de ape, ajunge aproape un simbol național.

Poezia *Crisfal*, veritabil roman în versuri sub formă de vis în care fantasticul se împletește cu realul, se înrudește cu poezia bucolică a lui Bernardim. Eroii, doi adolescenți, sînt personaje reale, iar poezia i-a fost atribuită eroului său masculin Cristóvão Falção. După alții ea ar fi fost scrisă de Bernardim Ribeiro. Stilul este, incontestabil, bernardinian.

Romanul cavaleresc. Succesul romanului cavaleresc, în forma fixată de *Amadis de Gaula*, se datorează largii răspîndiri a acestui tip de roman cu ajutorul tiparului și dăinuie multă vreme.

Menționăm: *Crónica do Imperador Clarimundo (Cronica împăratului Clarimundo)*, prima carte a lui João de Barros,

în care se face elogiul familiei regale și se exaltă spiritul de cruciadă; *Palmeirim de Inglaterra*, de Francisco de Morais, povestirea fantastică a unor fapte de arme, a unor călătorii prin țări reale sau imaginare, a unor isprăvi extraordinare cu oameni și giganți, și *Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda (Amintire a vitejiilor celei de-a doua Mese Rotunde)* de Jorge Ferreira de Vasconcelos.

În alt capitol vom vorbi despre *auto*-urile cavalerești ale lui Gil Vicente. Aceste opere constituie de fapt o idealizare a vieții războinice și de palat și se adresează unui public avid de romanesc.

Capitolul V
GIL VICENTE

Gil Vicente și originile teatrului în Portugalia. Gil Vicente a colaborat la *Cancioneiro Geral*, făcînd parte din tradiția satirică a acestuia.

Personalitatea acestui autor, care se exteriorizează cînd printr-o politețe echivocă de menestrel, cînd cu autoritatea unui cleric, și căruia unii vor să-i atribuie finisarea celebrului ostensoriu de la Belém, lucrat cu primul aur sosit în Europa din Africa orientală, este enigmatică. Identificarea acestei personalități ridică mari probleme. Nu știm decît că poetul Gil Vicente, născut în timpul domniei lui Don Afonso al V-lea, îndeplinea funcția de organizator al festivităților de la palat, ocazionate de nașteri, căsătorii, recepții etc. — și cucerea prin ținuta și talentul său literar și dramatic. Se bucura de un asemenea prestigiu la curte încît și-a permis, în 1532, într-un discurs pe care l-a adresat călugărilor din Santarém, să-i condamne pentru demagogia lor antiiudaică. Activitatea sa literară este cuprinsă între anii 1502 și 1536.

Teatrul vicentin este inspirat, desigur, de viața de la curte. Prima sa piesă, *Monólogo do Vaqueiro (Monologul văcarului)*, este făcută pentru a celebra nașterea prințului moștenitor și-l urmează îndeaproape pe Juan del Encina, autor castilian foarte cunoscut la curtea portugheză. Aici se practica „farsa satirică", acel gen de pantomimă alegorică în care se rosteau din cînd în cînd versuri. Dar cultivînd teatrul, Gil Vicente căuta și folosea noi surse de informații și legende populare, din care astăzi abia au mai rămas cîteva vestigii.

În toată Europa se dădeau reprezentații de Crăciun și de Paști, cu caracter sacru, în care figurau, alături de Sfînta Fecioară și de Sfîntul Iosif, îngeri, diavoli, profeți, păstori și diferite alte figuri alegorice. În aceste reprezentații se încerca să se redea schema sinoptică a Mîntuirii (păcatul lui Adam, vestirea nașterii lui Cristos, sacrificiul lui Cristos pentru răscumpărarea păcatului lui Adam). Un alt tip de reprezentații, numite „moralități", prezintă schematic și alegoric lupta dintre Bine și Rău, luptă din care Sufletul iese învingător datorită patimilor lui Cristos. Mai exista un gen de teatru comic foarte practicat, avînd un bogat repertoriu alcătuit din farse pe teme luate din viața de toate zilele. Este vorba de *sotties*, a căror protagoniști erau cei săraci cu duhul, și de parodiile de predici („predici burlești"). Dar în Portugalia au existat, mult înainte de Gil Vicente, unele forme de reprezentații populare, mai ales de tipul farselor. Chiar dacă ele n-au constituit punctul său de plecare imediat, este neîndoios faptul că teatrul lui Gil Vicente și-a însușit aceste elemente tradiționale cărora le datorează foarte mult.

Structura teatrului vicentin. Nu trebuie să căutăm la Gil Vicente, care n-a cunoscut teatrul grec și latin, ceea ce ne oferă teatrul clasic, teatrul shakespearean sau teatrul modern: desfășurarea unor conflicte psihologice în jurul unei acțiuni centrale care pune caracterele la încercare. Gil Vicente nu este preocupat de unitatea de acțiune (și cu atît mai puțin de cea de loc sau de timp) și nici de studiul psihologiei personajului. *Auto*-urile sale sînt alcătuite, în genere, din tablouri alegorice care servesc drept pretext pentru a trece în revistă tipuri sociale foarte variate caracterizate în mod magistral, dar nu în raport unele cu altele. Fiecare personaj reprezintă un mediu social anume, precum figuranții din teatrul de varietăți al zilelor noastre.

Aceasta este tehnica folosită în „moralități", piese alegorice cu caracter religios cum sînt *Auto da Alma* (Auto-*ul sufletului*) sau *Autos das Barcas* (Auto-*ul bărcilor*), în alegoriile cu temă profană, spectacol de varietăți în care intră numere de canto, dans etc., cum sînt *Auto da Feira* (Auto-*ul tîr-*

gului), *Triunfo do Inverno (Triumful iernii)*, sau *Romagem de Agravados (Pelerinajul răniților)*, și chiar în egloge sau *autos pastoris*, făcute din dialoguri, cîntece și dansuri de păstori ca *Auto Pastoril Português* (Auto-*ul pastoral portughez*), sau *Auto Pastoril da Serra da Estrela* (Auto-*ul pastoral din munții Estrela)*. Totuși, unele farse, cum sînt *Inês Pereira, O Velho da Horta (Bătrînul din grădină)* sau *Auto da India*, au o intrigă unitară; anumite *auto*-uri cavalerești ca *Dom Duardos* sau *Comédia de Rubena (Comedia Rubenei)*, dramatizări ale unor episoade luate din romanele cavalerești, au o continuitate narativă, deși nu este vorba de o unitate dramatică propriu-zisă. Atît aceste farse cît și *auto*-urile cavalerești, lipsite de orice element alegoric, pot fi corect desemnate sub numele de *autos narativas*. Astfel, există două mari categorii de piese în teatrul vicentin: *auto*-urile alegorice (religioase sau profane) și *auto*-urile narative (satirice sau cavalerești). Dar există și farse lipsite de elemente narative sau alegorice *(Quem Tem Farelos?) (Cine are îndrăzneala?)*, ca și *auto*-uri pastorale care nu aparțin nici unuia din genurile menționate mai sus *(Auto Pastoril Português)*.

Unitatea pieselor vicentine, scrise în special cu ocazia festivităților religioase sau a serbărilor de la curte și reprezentate pe scene improvizate, nu este dată de personaje, ci este reglată din exterior; sub acest aspect ele aparțin încă evului mediu.

Satira vicentină. Dacă acest instrument, această tehnică primitivă în concepția noastră teatrală de astăzi, nu este potrivit cu desfășurarea dramatică a pasiunilor și conflictelor umane (n-ar servi, de exemplu, intențiile dramatice ale lui Shakespeare), el poate în schimb servi admirabil satira și critica de moravuri. Însuși faptul că o tehnică analoagă (narativă și simbolică) a renăscut în zilele noastre, datorită unor autori ca Bertold Brecht, dovedește acest lucru. Tocmai lipsa unității dramatice permitea punerea în scenă a unui mare număr de tipuri care aveau prea puțin sau n-aveau nimic comun unele cu altele, fiind puse alături întîmplător. În tîrgul în care îngerii vînd virtuți și diavolii vicii, își dau întîlnire figuranții cei mai feluriți cu putință, fiecare repre-

zentînd o clasă socială anume sau o instituție. Pe țărmul de unde se pleacă pe cealaltă lume, călugării, cămătarii, plugarii, criminalii, evreii, codoașele, magistrații, regii, episcopii și papii, cu obiceiurile, iluziile, viciile sau virtuțile lor defilează prin fața spectatorului cu înfățișarea și limbajul caracteristic categoriei sale. Corabia, Diavolul și Îngerul integrează acest popor eterogen și dezarticulat. Prin intermediul acestei galerii de tipuri, Gil Vicente trece în revistă întreaga societate a timpului său.

Critica vicentină coincide în parte cu nemulțumirea seniorilor rurali care se plîng de faptul că pămînturile sînt abandonate. Nimeni nu mai vrea să trăiască din muncă cinstită, toți aleargă la curte pentru a fi înnobilați și a lenevi în pace. Toți vor să fie „ai suveranului"; chiar bieții scutieri se dădeau drept mari seniori, cu multă servitorime, ca acel Airas Rosado căruia mama iubitei îi recomandă să învețe măcar croitoria.

Dar Gil Vicente atrage atenția și asupra condițiilor mizerabile în care trăiește țăranul, victimă a seniorului feudal. În *Auto da Barca do Inferno* (Auto-*ul bărcii infernului*), Plugarul, care, ca și seniorul, se consideră fiul lui Adam, se plînge: „Noi sîntem viața oamenilor și moartea vieților noastre". În *Romagem de Agravados*, João Murtinheira îndrăznește să-l acuze pe dumnezeu că-i persecută pe săraci. Nobilimea este aspru biciuită pentru înfumurarea ei și mai ales pentru pretenția de a trăi trîndăvind pe spinarea altuia în *Farsa dos Almocreves (Farsa birjarilor)*.

Gil Vicente satirizează idealul de dragoste curteană, și în acest sens s-a spus că el reprezintă spiritul burghez, definindu-se ca atare înaintea lui Bernardim Ribeiro. Complicata galanterie petrarchistă este sau „o prostie" fără sens, sau o artă vicleană care urmărește să le atragă pe femei și să le aservească bărbatului. Femeile romanțioase să ia aminte; să nu se lase seduse de felul de a vorbi sau de măiestria muzicală a scutierului galant: acesta o va fereca cu șapte lacăte după ce îi va fi cîștigat mîna și bunurile și va pleca la război abandonînd-o, ca Scutierul din *Inês Pereira*. Dar nici soții să nu-și facă prea mari iluzii, pentru a nu fi puși în situația acelui soldat care a plecat în India să facă avere în timp ce

soția, acasă, își făcea de cap. El a crezut toate brașoavele pe care i le-a îndrugat nevastă-sa care i-a povestit cît de dor i-a fost de el, cum s-a retras în singurătate și cîte lacrimi a vărsat de focul lui *(Auto da India)*.

În satira vicentină există însă unele discrepanțe. Funcția sa la curte îl obliga să execute anumite comenzi, să susțină anumite idealuri morale. Așa se face că, în contradicție cu mentalitatea burgheză despre care am vorbit, el exaltă, în piesele făcute pe comandă, spiritul cavaleresc de cruciadă, înflăcărîndu-i astfel pe războinicii care plecau în Africa sau în Orient, ca de pildă în *Exortação da Guerra (Îndemnul la război)*. Această minte pătrunzătoare, care știe să vadă atît de bine aspectul ridicol, ipocrit și convențional al amorului curtean, scrie, de complezență, lungi piese inspirate de romanele cavalerești, urcînd în slăvi același amor, firește, dar neuitînd totuși să practice ironia *(D. Duardos, Amadis de Gaula* etc.).

Problemele religioase în opera lui Gil Vicente. Clasa socială cea mai vizată de satira vicentină este clerul, în general, dar mai ales călugării. Ei sînt de tot felul, ca cei de la curte, de pildă, care cunosc toate artele practicate aici, se duelează și încearcă să intre în Corabia Paradisului ținîndu-se de mînă cu iubita. Sihaștrii trăiesc exploatînd mila celor neprevăzători. Sînt grosolani și guralivi, cum este clerul din Beira; dar toți duc o viață ușoară. La Tîrgul Virtuților, Roma, personificînd papalitatea, dorește să cumpere cu bunurile Cerului foloase pe Pămînt. Societatea portugheză animată de un spirit reformator îi vede transformați în cavaleri și tați de familie, avînd ca argument vorbele rostite de un călugăr: „Sîntem cîtă frunză și iarbă, ca să nu mai punem la socoteală și restul de creștini".

Dar la Gil Vicente este vorba de ceva mai mult decît de o simplă atitudine anticlericală. El pledează pentru o reformă religioasă cu caracter mai revoluționar decît simpla cumpătare a moravurilor, manifestîndu-se în nenumărate rînduri împotriva anumitor practici rituale, cum sînt indulgențele, superstițiile, poate chiar cultul abuziv al sfinților. Punctele sale

de contact cu doctrina lui Erasm sînt evidente atunci cînd recomandă în locul mormăielilor mecanice rugăciunea spusă în gînd.

Astăzi este clar faptul că Gil Vicente l-a citit pe Erasm, dar opiniile sale religioase mai sînt inspirate de unele curente franciscane de convingere religioasă discutabilă și mai ales de Raimundo Lúlio. Concepția religioasă a lui Gil Vicente vine în acord, pe de altă parte, cu un anumit empirism raționalist ce refuză să accepte intervențiile miraculosului în ordinea constantă a naturii (*Carta a Don João III*) (*Scrisoare către Don João al III-lea*) și își bate joc de pretențiile divinatorii ale astrologilor.

Simbolism și realism în teatrul vicentin. Gil Vicente reușește să ne dea o galerie de tipuri caracterizate magistral. El este uimitor în surprinderea expresiilor tipice și revelatorii ale automatismelor psihologice, ale unor concepții de viață, ticuri profesionale etc. A reușit chiar să redea foarte veridic limbajul servitorilor (*Comédia de Rubena*).

Această caracterizare, aproape întotdeauna caricaturală, definește tipuri sociale și nu psihologice. Sub acest aspect, *Farsa de Inês Pereira*, *Quem Tem Farelos?* și *Auto da India* sînt opere demne de luat în seamă.

Gil Vicente se situează totuși în afara tendinței realiste ce caracterizează arta Renașterii în general; are mult mai multe afinități cu pictura lui Hyeronimus Bosch (vezi *Tentațiile Sfîntului Anton* în Muzeul *Janelas Verdes* din Lisabona) decît cu cea a lui Michelangelo, profund cunoscător al formelor umane.

Caricaturalul și grotescul, practicate în evul mediu, contrastau cu stilul în care erau tratate figurile nobile (îngeri, sfinți etc.) ale căror contururi geometrice, schematice, erau învăluite în lumină. Arta medievală se caracterizează, în general, prin contrastul dintre grotesc și angelic, dintre puritatea Cerului și impuritatea Pămîntului, dintre Dumnezeu și Diavol identificat cu păcatul și lumea pămîntească. Astfel, grotescul caricatural se definește în funcție de anumite valori

atemporale și aspațiale, imposibil de exprimat altfel decît prin simboluri.

Gil Vicente ne-a lăsat un impresionant rezumat al acestei concepții despre artă și viață în *Auto da Alma*, care este o catedrală gotică în versuri dramatice. Caricatura grotescă a Diavolului, meșter în ale vicleșugurilor, înfruntă aici puritatea eternă a Îngerului. Sufletul este duplicitar, iar *auto*-ul se transformă aproape în comedie atunci cînd Sufletul și Diavolul încep să cadă la învoială. Dar moartea lui Cristos purifică Sufletul, ceea ce readuce *auto*-ul pe un plan auster și pur simbolic.

Totuși, nu întotdeauna simbolismul vicentin se ridică pe aceste culmi. Schema simbolică, mai ales în ultima fază a creației sale, devine, după cum am văzut, o simplă schemă în care sînt integrate farse și tipuri sociale. Cu toate că nu este vorba de o formă propriu-zis realistă, estetic vorbind, unele scene miraculoase, ca cea a nașterii lui Rubena, din *auto*-ul cu același nume, sau înduioșătoare, ca cea care descrie viața unei familii evreiești din introducerea la *Auto de Lusitania*, sînt animate de un puternic sentiment al realității. De fapt, ultimele lucrări ale lui Gil Vicente reflectă dezagregarea artei simboliste și ne fac să ne gîndim la stilul „manuelin", care închide într-o carcasă gotică decadentă o luxuriantă arborescență de teme luate din viața reală, obiect al observației autorului.

Gil Vicente, poet. Multe din *auto*-urile lui Gil Vicente pot fi luate drept poeme dramatizate, mai ales *auto*-urile religioase. În anumite *auto*-uri profane, ca *Triunfo do Inverno*, Gil Vicente practică un gen de poezie de o calitate excepțională pentru acea vreme, o poezie în care cîntă nu numai subiectul contemplativ, ci întreaga forța vitală a naturii, omul apărînd ca o particulă integrantă a acesteia. Pentru a-și îmbogăți poemele dramatice, Gil Vicente a cules o serie de cîntece, de legende, de obiceiuri, de practici magice și de forme verbale ce aparțin limbajului popular, care transformă piesele sale în prețioase documente folclorice. A cules unele „cîntece de prieten" care se mai păstrau încă în mediul rural,

dîndu-le valoarea cuvenită. Îmbinînd aceste teme lirice şi muzicale tradiţionale cu o intrigă potrivită, el reuşeşte să dramatizeze filonul popular, insuflîndu-i un puternic naturalism, dirijînd vînturile, furtunile, munţii înzăpeziţi, cîmpiile pline de flori, cele patru anotimpuri, ca pe nişte zei cu chip omenesc şi lăsînd să se audă dincolo de aceste forţe gigantice şi dezlănţuite vocea duioasă a unei idile între doi ţărani.

Şcoala vicentină. În ultimii ani ai vieţii lui Gil Vicente, apare un teatru popular de inspiraţie medievală, constituit din farse, *auto*-uri religioase şi *auto*-uri cavalereşti. Acest teatru se dezvoltă ulterior. Influenţa vicentină manifestă la Antonio Ribeiro Chiado, care a zugrăvit cu mult realism tipuri şi moravuri populare, este sensibilă şi la alţi autori. Dar această influenţă nu mai este atît de clară în cazul lui Antonio Prestes, autor al piesei *Auto da Ave Maria*, construită pe vechea temă a Sufletului (care nu este inspirată de *Auto da Alma* şi din care reiese că autorul îşi însuşise, pe o altă cale decît cea urmată de Gil Vicente, temele teatrului european tradiţional). Majoritatea pieselor religioase, mai ales cele semnate de Afonso Álvares şi Baltasar Dias, sînt vieţi de sfinţi şi nu sînt inspirate de Gil Vicente. Numele de „şcoală vicentină" dat acestui grup de autori este, de fapt, impropriu, pentru că numai unii dintre ei sînt influenţaţi de Gil Vicente.

Aceşti autori scriau pentru un public de rînd şi alimentau „literatura de cordel" [1]. Ei nu erau protejaţi de o instituţie de importanţa curţii regale. Totodată ei marchează ruptura dintre literatura populară şi cea cultă, ruptură ce se va accentua după pierderea independenţei. Aceasta explică, în parte doar, calitatea discutabilă a unora dintre piese.

[1] Cărţi şi pamflete de valoare îndoielnică ce se vindeau pe străzi prinse de frînghii. (N.T.)

Capitolul VI
UMANIȘTI ȘI ITALIENIȘTI

Unele aspecte ale pătrunderii umanismului în Portugalia. Don Afonso al V-lea și nobilii din suita sa manifestau un anumit interes pentru umaniștii italieni. Aceștia vin în Portugalia ca mentori. Don João al II-lea întreține legături epistolare cu marele poet neolatin Angelo Poliziano. Mulți portughezi vor învăța dreptul și limbile clasice în Italia, la Florența, Bologna, Padova, iar mai tîrziu la Universitatea de la Louvain. Don João al III-lea (1521—1557) l-a angajat pe umanistul flamand Nicolau Clenardo ca profesor al celor trei frați mai mici ai săi.

În urma acestor contacte, studiile umaniste au cunoscut o perioadă în care interesul pentru ele era atît de mare în Portugalia încît existau, la curte, chiar și latiniste, cum au fost Luisa Sigeia, autoare a unui poem latin, și Rúblia Hortênsia de Castro, care a susținut o teză la Universitate. Printre cei mai cunoscuți umaniști portughezi se numără Aires Barbosa, profesor de greacă la Salamanca, Jerónimo Cardoso, autor al primului dicționar latin-portughez, și André de Resende.

Momentul culminant al influenței umanismului în Portugalia este marcat de înființarea Colegiului Artelor, la Coimbra, în 1548, încredințată de Don João al III-lea unei echipe de pedagogi umaniști de renume internațional, condusă de André de Gouveia, fondatorul celebrului Colegiu Guyenne din Bordeaux. Mulți dintre ei erau suspectați, și pe bună dreptate, de a simpatiza cu ereticii luterani. Principiile lor pedagogice erau fundamental opuse celor ale scolasticii, care continuau să fie pe primul plan în Universitate. Aceste

divergențe au dus la desființarea Colegiului Regal ca urmare a atacurilor simultane ale Universității și ale Ordinului Iezuiților, clădirea sa fiind cedată acestuia din urmă în 1555.

Între timp, umanismul face să pătrundă în Portugalia și alți germeni ai ereziei. Erasm, foarte citit la curtea portugheză, are un apărător entuziast în André de Resende și un prieten credincios în Damião de Góis (1502—1574), cronicarul de mai tîrziu, care, în timpul lungilor sale călătorii ca trimis comercial al regelui Portugaliei, are ocazia să intre în contact cu numeroși reformați.

Atmosfera erasmistă, care a contribuit în mod sigur la încurajarea campaniei religioase dusă de Gil Vicente, a inspirat lucrarea cea mai de seamă a lui João de Barros, *Rhopica Pnefma*.

Rhopica Pnefma. João de Barros (1496—1570), funcționar în administrația colonială, iar mai tîrziu administrator al Casei de India, a debutat cu un roman cavaleresc, *Rhopica Pnefma* (ediția I, 1534) fiind cea de-a doua operă importantă a sa. Timp de mai multe secole, Barros a fost cunoscut doar ca autor al lucrării *Décadas*, *Rhopica* a dispărut din circulație după ce a fost interzisă, în 1581, de cenzura închizitorială.

Titlul, grecesc, înseamnă în portugheză „marfă spirituală". Este vorba de un dialog între Inteligență, Voință și Timp, care vor să treacă rîul Morții, și Rațiune, care le împiedică trecerea pentru că nu au dat drept obol decît păcate. Aceștia insistă încercînd să demonstreze că nemurirea Sufletului și existența unei vieți de dincolo, cu răsplata și pedepsele ei, sînt deșărtăciuni sau minciuni răspîndite de preoți în propriul lor folos. Discuțiile prilejuiesc o critică virulentă a clerului, a nobilimii și a evreilor, indubitabil inspirată de ideile lui Erasm, amintind-o, prin violența și adresa sa, pe cea făcută de Gil Vicente.

În altă ordine de idei este pusă problema originii puterii și apariției proprietății agrare, care, după opinia unui personaj, au la bază violența și înșelătoria, așa cum va susține și Thomas Morus în *Utopia* sa. Rațiunea propovăduiește un

creştinism inspirat de Predica de pe Munte, de factură erasmistă, ale cărui principale virtuţi sînt smerenia şi toleranţa.

Aceste idei sînt exprimate într-un limbaj colocvial viu şi direct, din care nu lipsesc exclamaţiile, subînţelesurile şi chiar hohotul de rîs; cînd e nevoie, se recurge la rigiditatea scolastică a argumentaţiei, în contrast cu tonul liric întrebuinţat atunci cînd se vorbeşte de Cristos, prietenul celor umiliţi şi al celor săraci cu duhul. Unele imagini originale, mai întotdeauna pregnante, încearcă să-l ajute pe cititor să-şi însuşească gîndirea autorului. Virulenţa acestei proze ne face să ne gîndim la cea a versului vicentin; cu greu îl vom recunoaşte aici pe viitorul autor al *Decadelor* despre care vom vorbi mai departe.

Sá de Miranda şi italienişti. Poeţii care au colaborat la *Cancioneiro Geral* şi care cultivau în deosebi poezia scrisă în *redondilha maior* şi *menor* (versuri de şapte şi cinci silabe) erau reprezentanţii acelei tradiţii peninsulare care a început cu primele cancioniere. Dar de la Dante şi Petrarca încoace se cultiva în Italia un vers de zece silabe, mult mai maleabil decît *redondilha*, în forme de origine provensală, cum sînt cîntecul şi sonetul, sau de origine greco-latină, cum sînt egloga, elegia şi oda. Este vorba de *dolce stil nuovo*. Poeţii care îl cultivau aveau o înaltă idee despre poezie, considerînd-o un fel de sacerdoţiu pedagogic pus în serviciul colectivităţii.

Acest nou ideal de poezie şi de stil a fost introdus în Portugalia de Dr. Francisco de Sá de Miranda după o călătorie în Italia (1521—1526).

Sá de Miranda continuă tradiţia satirică şi moralistă iniţiată de *Cancioneiro Geral* la care a colaborat. Licenţiat de fapt în Drept, el întreprinde, în 1526, o lungă călătorie în Italia unde are ocazia să se familiarizeze cu noul stil poetic italian. S-a întors transformat în apărătorul acestuia şi a fost primul care l-a practicat cu mult succes în Portugalia. Datorită unei cauze încă necunoscute, care nu-i permitea să exercite anumite funcţii, el s-a retras de la curte la una din moşiile sale din Minho şi de aici a corespondat cu un grup de discipoli şi personalităţi marcante. El nu este impor-

tant prin opera sa de influență italiană, ci prin *Cartas* și egloga *Basto*, scrise în forma tradițională *redondilha*, în care se reflectă personalitatea sa puternică și originală, închisă într-un individualism aproape feroce.

Considerîndu-se în plus la noua curte a Portugaliei imperiale, care se transformase în antrepozit de mărfuri și escadră, Sá de Miranda se întoarce către vechea Portugalie rurală, unde descoperă monedele *pardau* aduse de negustori și războinici la întoarcerea lor din călătorii. Aici, în scrisorile adresate prietenilor, confruntă obiceiurile severe ale vechii Portugalii cu cele contemporane lui. Viața anevoioasă dar sănătoasă de la țară — observă el — este înlocuită de o viață devenită mai ușoară de pe urma unor cîștiguri dubioase și de o delăsare a moravurilor. Plugarului îi ia locul marinarul rătăcitor, care se întoarce agățat ca o maimuță de cordajul navelor. Oamenii fug de pe cîmp atrași de mirosul scorțișoarei aduse din India. Seniorii, abandonînd pămînturile, încep să profite, lîncezînd, de munca țăranului: blănurile scumpe în care se înfășoară și de care fac caz sînt de fapt pieile țăranilor exploatați.

Sá de Miranda se exprimă pe un ton arhaic care dă pregnanță celor spuse. Fraza sa eliptică și deseori spirituală, simțul concretului, versul său, care pare sculptat în lemn tare, conferă operei sale o autentică originalitate, chiar dacă uneori lectura ei este greoaie.

Cu toate că Sá de Miranda, care a dat primele poeme pastorale, elegii și sonete în limba portugheză, a rămas credincios formei naționale *redondilha* și spiritului peninsular tradițional, el a creat totuși o școală de poeți italienișți dintre care primul și cel mai de seamă este Don António Ferreira, magistrat (1528—1569).

Ferreira preamărește un ideal de viață stoic și dedicat studiului, manifestîndu-se, ca și Sá de Miranda, împotriva războiului și a comerțului, militînd pentru o cultură clasică și pentru libertatea de expresie a poeților, pentru cultul limbii naționale și împotriva tendinței de a folosi spaniola

sau latina. Idealul său de viață — expus în versuri deseori lapidare dar nu mai puțin memorabile — este clar opus atît celui cavaleresc cît și celui mistic. Apărător al genurilor clasice, Miranda propune totuși confraților săi realizarea unei epopei portugheze; el însuși a scris cîteva ode în stil eroic. Opera sa cea mai de seamă este tragedia *Castro*.

Teatrul clasic. Să de Miranda a făcut și încercări de împămîntenire a teatrului clasic cu comediile sale în proză *Os Estrangeiros* (*Străinii*, 1527) și *Os Vilhalpandos* (*Dispreţuitorii*, 1538), imitîndu-l pe Plaut și Terențiu.

Acest gen nu se dezvoltă la curte, ci la Universitatea din Coimbra, sub influența umaniștilor; probabil acolo a dobîndit António Ferreira acea profundă cunoaștere a tragediei clasice de care dă dovadă în *Castro*, piesă scrisă între anii 1553 și 1567 și reprezentată la Coimbra. Ferreira a aplicat cu succes regulile tragediei grecești la o temă națională: dragostea și moartea lui Inês de Castro. El respectă cele două caracteristici formale ale genului, versul alb și corurile care comentează acțiunea și prevestesc destinul eroilor. În afară de unele observații pertinente, privind psihologia dragostei și a mîniei, Ferreira a reușit să reproducă grandoarea tragediei clasice. Opera sa a fost adesea imitată în Portugalia și Spania. Mai puțin reușite sînt comediile *Bristo* și *Cioso (Gelosul)*. Traducînd sau adaptînd, Ferreira este mai în măsură decît Miranda să împămîntenească genul.

Jorge Ferreira de Vasconcelos (născut aproape de 1515, mort după 1563) a fost influențat de comedia clasică și de *auto*-urile vicentine, confundîndu-le într-un gen al cărui prototip este *Tragicomédia de Calixto y Melibea*, mai cunoscută sub numele de *Celestina*, de spaniolul Francisco de Rojas. Piesele sale, foarte lungi, în proză, sînt greu de reprezentat și par scrise pentru a fi citite. Toate reflectă intenția manifestă de a face o realistă și minuțioasă descriere a societății acelor vremi. În *Comédia Eufrosina* (ediția I a apărut în 1555, dar manuscrisul circula puțin după 1540) descrie mai ales mediul din Coimbra. În *Ulysippo* (din care nu se cunoaște decît ediția 2-a, din 1616) ne este prezentată o familie bur-

gheză din Lisabona. În *Aulegrafia* (scrisă înainte de 1555, ed. I, 1619) descrie viața amoroasă de la curte. Autorul dă dovadă de un spirit de observație foarte fin în caracterizarea personajelor. Anumite vicii sociale ale epocii, ca reclusiunea și afirmarea inferiorității femeilor în raport cu bărbații, sînt viu înfierate. Documentul social oferit de Vasconcelos prezintă un interes minor față de cel oferit de Gil Vicente, dar detaliile sînt mai numeroase, iar autorul dă dovadă, uneori, de aceeași obiectivitate. Din punct de vedere literar, important este faptul că opera lui Vasconcelos reflectă, cu pregnanță, acel stil colocvial plin de senzualitate, de neprevăzut, de fantezie și frivolitate, foarte diferit de gravitatea clasică, de tonul popular al lui Gil Vicente și de manierismul desuet al liricii tradiționale. Vasconcelos știe să se folosească cu artă de acest stil pe care nu-l întîlnim decît în operele sale, în scrisorile lui Camões și în alte cîteva documente, stil plin de aforisme, zicale și maxime. A scris și un roman cavaleresc: *Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda.*

Capitolul VII

ISTORIOGRAFIA ŞI LITERATURA DE CĂLĂTORII

Istoricii. Poezia, teatrul şi proza polemică din prima jumătate a secolului al XVI-lea au fost, după cum am văzut, încurajate de marea libertate de vederi a criticii ce reflecta fie o orientare burgheză şi folclorică, fie ideile îndrăzneţe ale umanismului.

Nu acelaşi lucru se întîmplă cu proza istorică. În linii mari, aceasta este direct subordonată orientării politice şi sociale oficiale. Istoriografia este animată de aşa-numitul „spirit de cruciadă" — concepţie ideologică determinată de necesitatea de a apăra cuceririle de peste mări şi menţinerea monopolului comerţului în colonii — foarte criticat în unele ţări europene care erau dezavantajate de noul drum al mirodeniilor sau doreau să aibă acces la noile pămînturi pe care portughezii şi spaniolii le apărau cu străşnicie.

Justificarea monopolului comerţului se făcea în numele credinţei. Lovitura dată de portughezi comerţului musulman, în Orient, era prezentată ca o continuare a străvechii lupte dintre Cruce şi Semilună şi ca o contribuţie la apărarea Europei creştine, ameninţată de turci. Portugalia, „ofiţer al Credinţei" (mai bine zis portdrapel), este dată drept exemplu (de către Gil Vicente, Sá de Miranda şi alţii) Europei, care în loc să facă front în faţa ofensivei turceşti era divizată în lupte fratricide.

Este izbitor contrastul dintre umanismul novator al lui João de Barros din *Rhopica Pnefma* şi prozelitismul de care dă dovadă acelaşi autor în *Asia*, lucrare împărţită cronologic în *decade*. Ea este mult mai cunoscută sub titlul de *Dé-*

cadas (I-a ediţie, 1552; a 2-a, 1553; a 3-a, 1563) şi este de fapt istoria expansiunii coloniale portugheze în Orient, care începe cu călătoria lui Vasco de Gama. Punctul de vedere unilateral adoptat de autor este recunoscut de el însuşi atunci cînd spune că a procedat ca un pictor care, trebuind să facă portretul unui prinţ chior, a aşezat modelul în aşa fel încît să se vadă doar ochiul sănătos. Într-adevăr, João de Barros se străduie să prezinte expansiunea portugheză în Orient sub aspectul ei cel mai favorabil.

Mai trebuie observat faptul că modernismul său se manifestă printr-o concepţie specială despre istorie, concepţie ce include ideea înfrăţirii între oameni la nivel planetar. Intenţia sa era de a trata expansiunea portugheză, în cele patru colţuri ale lumii, Europa, Asia, Africa şi „Sfînta Cruce"[1], din trei puncte de vedere: al cuceririi de teritorii, al dezvoltării navigaţiei şi al comerţului maritim.

Inspirat mai ales de Tit Liviu, istoricul imperialismului roman, Barros adoptă un stil grav ca o togă somptuoasă, plin de hiperbole ce anunţă *Os Lusiadas (Lusiadele)*, cu lungi perioade după modelul latin, care ajung să-l obosească pe cititor. Un remarcabil simţ arhitectonic însă veghează la desfăşurarea capitolelor şi a temelor din *Décadas*, iar un anumit sentiment de grandoare străbate întreaga operă.

Existenţa unei bogate materii istorice a inspirat un mare număr de lucrări. Printre acestea se numără *História do Descobrimento e Conquista da India, (Istoria descoperirii şi cuceririi Indiei)*, de Fernão Lopes de Castanheda, lucrare de ansamblu bine documentată, scrisă într-un stil neutru (vol. I, 1551), *Tratado dos Descobrimentos Antigos e Modernos Feitos até à Era de 1550 (Tratat privind descoperirile vechi şi noi dinainte de 1550)*, de António Galváo, *Comentários de Afonso de Albuquerque (Comentariile lui Afonso de Albuquerque*, 1557), de Brás de Albuquerque, şi *Lendas da India (Legende indiene)*, de Gaspar Correia, secretarul lui Afonso de Albuquerque. Deosebit de bogată, concretă, vie şi cute-

[1] Denumire dată continentului sudamerican. (N.T.)

zătoare, cu totul medievală ca stil și idealuri, această ultimă operă, reușind să fie poetică prin puterea sa evocatoare și făcîndu-ne să ne gîndim la epopeile peninsulare, este, cu siguranță, cea mai interesantă operă din întreaga istoriografie colonială. N-a fost editată decît în secolul al XIX-lea, pentru că în ea se vorbea despre scandalurile și crimele comise de cele mai importante familii din Portugalia acelor vremi.

Cronica oficială este continuată de Damião de Góis (1502—1547), autor al *Cronicilor* lui Don Manuel și a prințului Don João (1566—1567). Apărînd idealurile cruciaților, el încearcă totodată o critică a evenimentelor, după un criteriu umanist, condamnîndu-i, de pildă, pe cei care au instigat masacrul evreilor și chiar botezarea forțată a acestora de către Don Manuel. Prima ediție a *Cronicii* lui Don Manuel a fost arsă iar cronicarul a fost închis și, cîțiva ani mai tîrziu, condamnat de Inchiziție.

Literatura de călătorii. Descoperirea senzațională a unor regiuni necunoscute a mărit interesul pentru relatările de călătorii, mult mai emoționante prin prezentarea realităților unei lumi necunoscute decît romanele cavalerești sau cărțile de minuni ale evului mediu. Aceasta explică publicarea, între altele, a operei *Verdadeira Informação do Preste João das Indias (Adevărata față a lui João)*, de Părintele Francisco Álvares (1540), ce dezvăluie Europei personalitatea misteriosului prinț care a intrigat atît de mult imaginația medievală; *Itinerário de António Tenreiro em que se contém como da India veio por Terra a Portugal (Călătoria lui Antonio Tenreiro în Canton și cum a venit pe uscat din India în Portugalia)* apărută în 1560; *Tratado das Coisas da China e de Ormuz (Tratatul despre stările din China și din Ormuz)*, de călugărul Gaspar de Cruz (1570), prima carte despre China apărută în Europa; *Itinerário da Terra Santa (Călătorie la Sfîntul Mormînt)*, de călugărul Pantaleão de Aveiro (1593) etc., în afară de descrierile geografice care abundă în cronicile lui Barros, Castanheda și Gaspar Correia și în *Vida de Francisco Xavier*, de João de Lucena (1600).

Valoarea documentară a acestor opere nu este nici pe departe egalată de valoarea lor artistică. Trebuie făcută totuși o excepție, și aceea este *Peregrinação (Peregrinări)*, de Fernão Mendes Pinto (publicată postum în 1614), care a fost socotită una din operele cele mai interesante ale literaturii mondiale de călătorii. Mendes Pinto (1514—1581) a călătorit pînă în Japonia și este primul european care s-a ocupat de ea. El a mai poposit în China, lăsîndu-ne despre obiceiurile acesteia o descriere amănunțită, în mare parte fantezistă. Povestește înspăimîntătoarele și teribilele sale aventuri de marinar, soldat, vagabond, naufragiat, sclav, pirat, ambasador, pe un ton de un cinism etalat cu candoare într-un stil direct. În proza sa nu există portrete și nici peisaje, dar ea ne lasă o uimitoare impresie de mișcare și e scrisă într-un ritm captivant. În afară de obiceiurile japonezilor, chinezilor etc., Mendes Pinto descrie și obiceiurile portughezilor, lăsîndu-ne un document sesizant referitor la aventura portugheză în Orient, la metodele de îmbogățire rapidă și la mentalitatea aventurierului. El povestește mai ales atacurile și masacrele practicate de o bandă de pirați portughezi care cutreiera coastele Chinei și Malaeziei.

Această operă, care la prima vedere nu are altă intenție decît aceea de a delecta publicul povestind întîmplări extraordinare descrise cu cruzime, constituie de fapt reversul literaturii inspirate de spiritul cavaleresc sau de cruciadă: războiul apare aici ca o simplă formulă de jefuire a orașelor bogate sau a corăbiilor încărcate. Mendes Pinto vorbește despre sine ca despre un biet om lipsit de prejudecăți patriotice sau cavalerești — un fel de Sancho Panza, reversul acelor bravi Quijoți cîntați de João de Barros sau de Camões. Sub acest aspect, *Peregrinação* se aseamănă cu romanul picaresc spaniol. Dar această atitudine nepăsătoare lasă să se întrevadă o critică abia mascată adusă expansiunii portugheze în Orient, mai ales atunci cînd vorbește despre sălbăticia și impietatea de care dau dovadă camarazii săi, în contrast cu politețea, toleranța și înțelepciunea sentimentelor religioase ale chinezilor, japonezilor etc. El se folosește de o

descriere, în mare parte fantezistă, a Chinei și a altor țări, pentru a ne prezenta de fapt imaginea unui stat ideal, în care nu există nici săraci, nici lipsuri și nici nedreptăți, și a unei religii ideale care se reduce la credința într-un dumnezeu universal, ce se ridică deasupra cultelor și cere de la credincioșii săi, în afară de rituri și rugăciuni, un anume comportament moral. În această operă, personajele orientale sînt purtătorii de cuvînt ai unor idealuri a căror răspundere cu greu și-ar fi putut-o asuma autorul. Așa cum ni-i prezintă F.M. Pinto, orientalii ar fi de fapt popoare civilizate și europenii, barbari autentici. Prin folosirea acestui procedeu de critică indirectă și prin îndrăzneala sa, *Peregrinação* prevestește acea literatură de critică iluministă din care face parte *Candide* de Voltaire.

În cadrul genului numit „literatura de cordel" apar o serie de povestiri scurte, mai bine zis reportaje, inspirate de numeroasele naufragii din a doua jumătate a secolului al XVI-lea. O parte din ele au fost mai tîrziu incluse de Gomes de Brito în *História Trágico-Marítima* (1688). Autorii, uneori anonimi și în majoritatea cazurilor martori oculari, încearcă să sublinieze pateticul situațiilor într-o formă nu prea izbutită; dar în unele cazuri ei reușesc să ne transmită drama naufragiaților care se rătăceau în ținuturile sălbatice și piereau răpuși de indigeni, de foame, de sete, de oboseală sau de fiare. Una din aceste relatări, aceea a naufragiului lui Sepúlveda, a inspirat un episod din *Os Lusiadas*.

Capitolul VIII
LUÍS DE CAMÕES

Luís de Camões (aproximativ 1524—1580) ne oferă o sinteză a Renașterii portugheze și ne ajută totodată să înțelegem trecerea către secolul al XVII-lea.

Prin experiența sa de viață e războinic și călător ca și Fernão Mendes Pinto; prin cultura sa e cărturar umanist, dualitate pe care el o definește în celebrul vers: „Într-o mînă întotdeauna pana și în alta spada". Trăgîndu-se, probabil, dintr-o familie de mici nobili decăzuți, Camões a frecventat cursurile Universității dar a urmat cariera militară. În Maroc și-a pierdut în luptă unul din ochi; după ce s-a întors la Lisabona s-a amestecat în luptele de stradă care l-au costat un an de închisoare. A plecat în India în 1553 și a trăit întreaga aventură portugheză în Orient, începînd cu Golful Persic și terminînd cu Mările Chinei. În momentele sale de răgaz, scria, se ocupa de punerea în scenă a pieselor sale sau stătea cu Garcia de Orta. Se întorcea în Portugalia foarte sărac dar aducea două cărți: *Parnaso*, colecție de poezii lirice, și *Os Lusíadas*, pe care le-a salvat dintr-un naufragiu la gura Mekongului. Prima carte i-a fost furată; a reușit să publice *Lusiadele* dedicînd-o lui Don Sebastião, dar cu aceasta n-a obținut decît o pensie anuală de 15 000 de *reis*, plătiți neregulat. Legenda ni-l înfățișează trăind, în ultimii ani, din ce aduna un sclav javanez cerșind pentru el din poartă-n poartă. Fapt e că a murit în mizerie și a fost dus în cimitirul săracilor.

Această viață aventuroasă nu l-a împiedicat să citească și să ajungă astfel la o cultură literară superioară: a cunoscut

literaturile antice şi literaturile moderne (italiană şi hispanică). El nu era străin de cosmografie şi de geografia clasică, la care s-au adăugat noile cunoştinţe nautice şi informaţiile aduse de călătorii de pretutindeni. Cunoştea istoria naţională din cronicile mai recente, ca cea scrisă de João de Barros, ca şi din cele mai vechi, cum ar fi cea scrisă de Fernão Lopes. Era familiarizat cu stilul poetic latin şi marcat de aristocratism în exprimare, acea calitate care-l face de neconfundat pe oricare cărturar umanist. În acelaşi timp el era interesat de versificaţia tradiţională şi de cîntecele populare.

Camões a stăpînit şi a practicat toate genurile şi stilurile ca nici un alt poet portughez. A scris versuri în maniera tradiţională, în *redondilha (Cancioneiro Geral)*, şi a cultivat toate genurile clasice: egloga virgiliană, oda horaţiană, cîntecul şi sonetul petrarchian, elegia şi altele. A cultivat, de asemeni, comedia clasică şi *auto*-ul vicentin. În sfîrşit, a fost primul poet portughez care s-a încumetat să scrie o epopee clasică visul neîmplinit al italienilor dinaintea lui. Nu a făcut tragedie clasică.

Poezia lirică. Compoziţiile lirice ale lui Camões oscilează între următorii doi poli: o lirică intimă, în care autorul dă glas experienţei sale personale, şi o pezie pură, în care încearcă să transpună sentimentele şi temele într-un plan formal epurat de orice emoţie.

Camões excelează în acest de-al doilea gen, dovedindu-se a fi un fin şi subtil bijutier. El este creatorul unor compoziţii delicate şi elegante, discret preţioase, fabricate din aurul părului şi al soarelui, din verdele cîmpiilor şi al ochilor, din strălucirea privirilor şi a apelor, construită în antiteze şi paradoxuri, urmînd trasee complicate dar totuşi geometrice. Camões practică acest gen de poezie mai ales în forma tradiţională *redondilha*. Poezia sa va marca trecerea de la formalismul scolastic la cultismul barocului.

La polul opus se află lirica sa intimă, compoziţii ca sonetul intitulat *O dia em que nasci morra e pereça (Ziua în care te-ai născut, ai murit, ai dispărut)*, sau cîntecele *Junto de um seco, duro, estéril monte (Lîngă un munte pleşuv, aprig*

și sterp) și *Vinde cá meu tão certo secretário (Vino aici)*. În aceste poeme, în care pare să dea ascultare unei imperioase necesități de a-și descărca sufletul, el se apropie foarte mult de confesiunea romantică.

Poezia lirică a lui Camões pleacă de la temele petrarchiste de dragoste, care, după cum am văzut, fuseseră preluate și de Bernardim Ribeiro. Dragostea este o aspirație care îl înalță și îl purifică pe cel ce iubește, împlinirea înseamnă totodată ratare. Ea trebuie să rămînă o suferință și o dorință neîmplinită. Nu există altă plăcere decît chinul în sine, iubirea nu e altceva decît un joc de contraste.

Pînă aici Petrarca și Camões merg mînă în mînă. Dar Camões l-a depășit pe Petrarca prin aceea că a integrat în sfera poeziei și alte aspecte ale dragostei, inclusiv cel erotic. „Bărbat făcut din carne și simțuri" confirma contradicția dintre înalta aspirație despre care vorbea Petrarca și ceea ce „corpul dorește să obțină". Descriind frumusețile spiritului, el nu evită să le descrie pe cele ale trupului, vitale și strălucitoare. Camões atingea astfel punctul nevralgic al contradicțiilor unei societăți în care sublimarea dragostei la un anumit nivel social corespundea unei degradări a femeii la un altul.

În timp ce Petrarca pare să se fi conformat perfect ordinii valorilor feudale, Camões se dovedește extrem de sensibil la contradicția dintre meritul personal, valorile „spirituale" și situația reală a individului în societate.

Sesizînd această contradicție, Camões depășește problematica amoroasă. Meditînd asupra propriului său destin, constată că răsplata, ispășirea și reușita sînt prost împărțite și nu se supun nici unei norme raționale. Bogăția și puterea nu aparțin celor mai înțelepți și virtuoși, ci celor care fură, asasinează și iau femeia altuia. Ce este în realitate ierarhia socială? O „orînduire confuză", rezultatul „unui străvechi abuz" care îi încurajează pe cei ce practică nedreptatea. Ce sînt regii? Ambiția lor „este de a-și potoli această sete de nestins/de a dori să domine și să dirijeze totul / cu mare faimă și pompă". Iar plebea nu e nici ea mai bună: în loc să se conducă după rațiune ea se conduce „după idei și obi-

ceiuri învechite". Convingîndu-se că lumea este alcătuită în așa fel încît cei răi sînt în avantaj, Camões spune că a hotărît să se facă rău, ca ceilalți. Dar nici această lege generală nu s-a dovedit a fi valabilă, pentru că a fost pedepsit.

La această contradicție obiectivă se adaugă o alta, care constă în faptul că omul aspiră la o fericire ce nu se poate practic realiza.

Este deci inutil să încerci să găsești în lume o logică a lucrurilor. Ea este, prin natură, absurdă. Rezumînd *Elogiul Nebuniei*, de Erasm, Camões repetă povestea unui oarecare Trasilau, care, înnebunind, a început să trăiască fericit imaginîndu-și că navele ce intrau în port îi aparțineau; cînd medicii i-au redat mințile, s-a plîns că-l scoseseră „din cea mai liniștită viață și liberă în toate / pe care n-o poate avea un înțelept vreodată".

Babel și Sion. Dar Camões se mai exteriorizează și prin unele efuziuni patetice și clamoroase, în poezii ca *Vinde cá*, proprii celor care nu se mulțumesc cu ideea caracterului irațional și absurd al lucrurilor. „Căile domnului sînt de nepătruns", și-a spus el, încercînd să refuze teribila concluzie, presupunînd că în lumea materială și spirituală există o ordine și o logică inaccesibile inteligenței umane, pe măsura divinității. El a încercat să soluționeze aceeași problemă pe cale platoniană sau, mai bine zis, augustiniană.

Dacă problema fericirii nu-și află rezolvare, dacă instabilitatea lumii contracarează statornicia și siguranța la care aspiră omul, cum se explică atunci faptul că fericirea este aspirația sa constantă? Cum de-și amintește de această fericire pe care n-a cunoscut-o? Răspunsul este teza creștină, de origină platoniană, dezvoltată mai ales de Sfîntul Augustin, și anume că sufletul poartă în sine amintirea confuză a celeilalte lumi în care a trăit, lumea cerească, în care se va întoarce după moarte. Frumusețea pe care omul o cunoaște pe pămînt, Babel, nu este decît o rămășiță a frumuseții cerești care se află în Sion. Poetul hotărăște să-și dedice întreaga simțire acestui oraș sfînt, orașul tihnei sufletești, în care zbuciumul inimii și al spiritului său își vor afla alinarea.

Astfel temele renascentiste, a dragostei și a rațiunii atotputernice, a imposibilității de a se realiza prin iubire și de a explica rațional lumea, îl fac pe Camões să disprețuiască rațiunea și natura, transferînd într-un plan transcendent soluționarea dificultăților insurmontabile ale imanentului. Dar aceasta nu este singura, și poate nici ultima, concluzie la care ajunge Camões.

Os Lusiadas și idealul renascentist al epopeii. *Lusiadele* sînt rezultatul juxtapunerii idealului cavaleresc și idealului umanist la cavalerul-cărturar Camões.

Lui îi revine sarcina, la sfîrșitul secolului al XVI-lea, să realizeze idealul de epopee, ideal despre care vorbeau Zurara, João de Barros, García de Resende și mai ales António Ferreira. Camões a folosit întregul material epic preexistent: locurile comune retorice găsite de Poliziano, Barros, Resende și alții; a folosit mai ales ideologia gata făcută privind rațiunile de natură religioasă care au dus la descoperirile geografice, idealul de cruciadă, misiunea providențială a portughezilor, și le-a fixat într-un vers lapidar.

Istoria Portugaliei apare de la început orientată de misiunea sfîntă de a răspîndi credința. Exceptînd singularele fapte ale lui Viriato, care dovedesc vitejia oamenilor săi, nu i-a apărut oare însuși Cristos lui Don Afonso Henriques în bătălia de la Ourique, îndemnîndu-l să-i nimicească pe necredincioși? Nu s-a hotărît, la Salado, prin intervenția hotărîtoare a lui Afonso al IV-lea, soarta dominației maure în Peninsulă? Regii „cruciați" se bucură de un tratament special în *Lusiade*, cum se întîmplă cu Afonso al V-lea, Africanul. Dificultățile care se ivesc în drum spre India se datorează faptului că un zeu păgîn, Baco, este convins că introducerea creștinismului în Orient îi va răpi prozeliții.

Această materie epică este constituită, după cum am observat, dintr-un anumit număr de idei, de interpretări transformate în locuri comune oficiale, și nu din fapte eroice sau povestiri populare. Ceea ce era caracteristic vechilor epopei *Iliada*, *Odiseea*, *Cîntecul lui Roland* sau *Cîntarea Cidului*, eroii, adică personajele ale căror fapte și pasiuni con-

stituie însuși resortul acțiunii, aici lipsesc. În *Lusiade*, eroul este o entitate abstractă, „nobilul suflet lusitan", adică Portugalia. În ce privește celelalte personaje prezentate de-a lungul poemului, ele sînt doar simpli figuranți lipsiți de personalitate și de autonomie, iar memoria noastră nu-i reține.

Același lucru se întîmplă cu descrierea unor bătălii, cum ar fi cele de la Aljubarrota sau Salado, în care destinul oamenilor celebri, cum sînt Nuno Álvares sau Afonso al IV-lea, nu pare să determine desfășurarea evenimentelor. Principalul rol atribuit de Camões acestor personaje este acela de a ține discursuri, uneori admirabile din punct de vedere oratoric.

Lusiadele sînt, sub acest aspect, o transpunere poetică a *Decadelor* lui João de Barros, avînd același obiectiv: proclamarea ideologiei oficiale care justifica politica expansionistă dusă de casa regală portugheză.

Cu toate acestea, entuziasmul pe care îl manifestă Camões față de eroii care-i servesc drept subiect nu este necondiționat. El îi critică deseori mai ales pentru grosolănia lor și lipsa de interes pentru literatură. Iar într-un episod enigmatic, cel al Bătrînului cu grebla, el dă pe seama „setei de putere" și „ambiției deșarte" elanul care l-a mînat pe Gama și pe tovarășii săi spre pămînturile necunoscute. În acest episod, Camões prezintă unele locuri comune ale umaniștilor și își afirmă independența și rezerva în legătură cu faptele epice al căror rapsod este. În același spirit, el a afirmat adesea superioritatea literelor asupra armelor.

Rolul și semnificația mitologiei în Os Lusiadas. A da viață și valoare poetică acestei materii abstracte, impersonale și fixate dinainte, era o problemă dificilă, și, din această cauză, timp de aproape un secol, epopeea, atît de îndrăgită de oficialități și de poeții de la palat, nu rămîne decît o aspirație.

În *Lusiade* avem cîteva descrieri remarcabile de fenomene și aspecte ale naturii, alături de povestirea elegantă, dar convențională, a unor bătălii. Sînt și episoade lirice emoționante, ca cel referitor la Inês de Castro. Mai există și mostre de oratorie, ca cea a Bătrînului cu grebla, sau rugămintea

Mariei adresată lui Don Afonso al IV-lea. Versul este de o extraordinară bogăție ritmică, de o mare putere de evocare, de o concizie lapidară și de o supleţe verbală deosebită. Dar cu toate acestea, partea istorică și realistă a *Lusiadelor* nu prezintă o unitate de ansamblu. Lipsit de substanța sa mitologică, poemul n-ar fi decît o secvență de episoade și tablouri dezarticulate.

Camões a reușit, cu ajutorul mitologiei greco-latine, să rezolve estetic acea dificultate cu care se luptau poeții care aspirau la realizarea unei epopei naționale. În locul unor eroi-oameni, el folosește zeii preamăriți în epopeile antichității și construiește cu aceste caractere și pasiuni o intrigă ce constituie însăși intriga poemului: zeii Olimpului se separă și se ceartă între ei din cauza a trei minuscule corăbii care brăzdează apele Oceanului Indian. Unii zei, cum sînt Venus și Marte (portughezii sînt sentimentali și îndrăzneți), se încăpățînează să le protejeze corăbiile, alții, de pildă Neptun, stăpîn străvechi al mărilor, și Bachus, ce-și apără dominația în Orient, vor să împiedice continuarea călătoriei. Olimpul este cutremurat de zarva zeilor, dar Iupiter trece pînă la urmă în tabăra lui Venus. Astfel zeii, cu capriciile, cu agitația, cu planurile și urzelile lor, sînt cu adevărat oameni, în timp ce Vasco de Gama, solemn și hieratic ca o statuie, se mărginește să-și împlinească destinul în afara voinței lui. Resortul acțiunii este determinat de legendă.

Indirect, prin zei, poemul lui Camões capătă o valoare umanistă — aceea de încredere în destinul omenesc. Zeii lui Camões reprezintă idealul de supraom pe care Michelangelo l-a realizat pe pînză și în marmură prin însăși înfățișarea lor înfloritoare. Viața lor amoroasă, liberă, se desfășoară dincolo de limitele pe care chiar Camões nu reușește să le depășească.

Neptun, principala victimă a cutezanței portughezilor, confirmă în două versuri lapidare această victorie a omului asupra elementelor naturii, exprimîndu-și teama că oamenii, cucerind mările, „zei vor fi, și nu oameni". Iar în finalul episodului din Insula Iubirilor, în care portughezii se unesc cu nimfele nemuritoare, Vasco de Gama este admis în Olimp

prin căsătoria sa cu zeița Tetis. După aceea, el contemplă cu ochi nemuritori „ marea mașină a lumii" (în concepția lui Ptolemeu): sfere cristaline, în care sînt încrustați diverși aștri, rotindu-se în jurul Pămîntului imobil. De aici, atenția soțului zeiței Tetis se îndreaptă către Pămînt pentru a urmări atent contururile continentelor, așa cum le definiseră portughezii în urma călătoriilor lor pe mare. Astfel, Camões încearcă o epopee a științei, tipic umanistă, completînd geografia clasică cu cunoștințele moderne. Idealul umanist se desfășoară pe plan transcendent, în paralel cu idealul cavalerresc de cruciadă exprimat de oameni.

Dar nici acest ideal de înțelepciune contemplativă nu constituie ceea ce este mai profund și semnificativ în *Lusiade.* Intriga mitologică înseamnă, fără îndoială, un triumf al oamenilor asupra zeilor. Dar zeii înșiși, în frumusețea și libertatea lor, în comportamentul lor neîngrădit de nici o limită, exprimă o ordine pur estetică de valori, superioară oricăror norme sau convenții morale. Această concepție despre frumusețe ca valoare supremă constituie alături de platonismul mistic din *Babel și Sion,* o încercare de rezolvare a unor contradicții interne.

Teatrul lui Camões. Camões a lăsat trei *auto*-uri: *Enfatriões (Amfitrionii),* care este o adaptare după Plaut, scrisă probabil pentru teatrul Universității; *Auto de El-Rei Seleuco,* scris în genul teatrului cavaleresc vicentin, în care se află istoria unui rege care-și cedează soția propriului său fiu rezultat dintr-o altă căsătorie, și *Filodemo,* tot un *auto* cavaleresc în versuri, amintind de *Comédia de Rubena* de Gil Vicente.

Acesta din urmă, care este și cel mai interesant, are o intrigă complicată care se reduce la iubirea nefericită dintre o pereche de nobili și una de presupuși păstori. Cu toate că formal piesa aparține tradiției vicentine, totuși Camões, spre deosebire de Gil Vicente, nu aduce în scenă tipuri reprezentînd categorii sociale, ci anumite categorii psihologice, care abia fac posibilă desfășurarea unei dialectici sentimentale. Teatrul lui Camões este de fapt o dramatizare a liricii sale. Contrastul dintre nobili și țărani reprezintă două forme fundamental diferite de a iubi.

Camões dă dovadă, încă o dată, de uimitoarea sa măiestrie de a mînui versul şi de o subtilitate a introspecţiei care coboară pînă în adîncul subconştientului. Dar *auto*-ul se menţine permanent în planul dialogului preţios şi al naraţiunii. Acţiunea şi dezlănţuirea unor adevărate pasiuni, ce constituie adevărata substanţă dramatică a unei piese, lipsesc.

Trebuie să amintim de fragmentele în proză din *El-Rei Seleuco* şi *Filodemo*. Este vorba de acel stil colocvial inspirat de limbajul curent, bogat în imagini inedite, cel pe care l-am remarcat şi la teatrul lui Jorge Ferreira de Vasconcelos. La fel este şi stilul celor cinci scrisori de dragoste atribuite lui Camões, care, în ansamblu, sînt remarcabile din punct de vedere stilistic.

Capitolul IX
CONTRAREFORMA

Spania și Europa. Epoca de anarhie ideologică și de rapidă transformare la care ne-am referit în capitolul anterior se încheie în a doua jumătate a secolului al XVI-lea.

Reforma se instalează în țările cu o mai mare dezvoltare capitalistă: în orașele de pe Rin și de pe țărmul Balticii, în Olanda, în Anglia, dar este frînată de Habsburgii care dominau, în afară de Spania, cea mai mare parte a Italiei, parte din Țările de Jos, Austria și parte din Germania. Frontiera între cele două credințe trece prin Franța, devastată de războaie. Se formează două tabere. Peninsula Iberică devine bastionul Contrareformei în special după Conciliul de la Trento, definindu-și în mod sever orientarea sa. Principalul promotor al Contrareformei este Ordinul Iezuiților, creat de Ignace de Loyola ce se trăgea dintr-o familie de nobili din Navarra.

În țările reformate are loc o mare mișcare științifică și filozofică ce duce la crearea științei mecanicii și a raționalismului modern. Galileo, succesor al materialismului italian din secolul al XV-lea, atacă fizica lui Aristotel, inaugurează metoda experimentală, descoperă legile mecanicii și, mergînd pe urmele lui Copernic și Kepler, revoluționează concepția de pînă atunci despre spațiul astronomic. Nici o represiune nu va reuși să oprească revoluția științifică începută de el și ale cărei concluzii vor fi sistematizate de englezul Newton. Alt englez, Harvey, pune bazele fiziologiei odată cu descoperirea circulației sîngelui. Descartes impune ca criteriu filozofic îndoiala metodică, iar ca criteriu științific, metoda

experimentală, susținută și de Francis Bacon. Spinoza definește o cosmologie care suprimă transcendența.

Acum Peninsula Iberică, și în general întregul imperiu habsburgic, în conflict cu lumea capitalistă a epocii (Anglia și Țările de Jos), rămîne în afara acestei mari mișcări. Nici o mare descoperire științifică n-a fost dusă pînă la capăt înăuntrul granițelor acestui imperiu. Intelectualii se întorceau la scolastică, întăreau autoritatea lui Aristotel de la catedrele lor, transformînd o serie de mînăstiri în adevărate pepiniere de asceți și predicatori de tip medieval. Un fel de cordon sanitar a împiedicat plecarea peninsularilor în străinătate și intrarea ideilor din afară.

Un rol foarte important, în această acțiune de represiune, l-a avut Tribunalul Sfîntului Oficiu al Inchiziției. Creat în secolul al XV-lea pentru a oprima burghezia numită „nou creștină" și a proteja grupurile feudale, agrare și colonialiste, care conduceau statul spaniol, acest tribunal și-a extins activitatea la toate formele de erezii și a controlat cu eficacitate producția literară prin cenzură.

Contrareforma în Portugalia. Inchiziția portugheză începe să funcționeze efectiv pe la 1540, an în care încep să se înmulțească autodafeurile și să pătrundă în Portugalia primii iezuiți. În anul următor, cardinalul Don Henrique, inchizitor general, interzice publicarea unei lucrări a lui Damião de Góis referitoare la religia și obiceiurile etiopienilor. În 1547 a apărut primul index portughez, care crește de la o ediție la alta. Printre operele interzise sau mutilate figurează și *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, *Menina e Moça* de Bernardim Ribeiro, teatrul lui Gil Vicente, teatrul lui Ferreira de Vasconcelos și *Rhopica Pnefma* de João de Barros. Cenzura inchizitorială nu numai că a anulat tradiția umanistă a Renașterii portugheze și a întrerupt comunicarea cu Europa culturală, dar ea a ucis în față creația literară și științifică.

Nu mai puțin importantă a fost inițiativa luată de Ordinul Iezuiților, care, în 1555, a luat în sarcina sa Colegiul Artelor, expulzînd restul echipei lui André de Gouveia. *Ratio studiorum*, statutul pedagogic al Ordinului, impunea reabilitarea

lui Aristotel, interpretat de Sfîntul Toma d'Aquino, amputa autorii greci şi latini care fundamentaseră pedagogia umanistă şi considera că învăţămîntul nu trebuie să urmărească dezvoltarea spiritului critic şi cea a liberei iniţiative mintale, ci dezvoltarea simţului oratoric pus în slujba credinţei aşa cum o vedea Conciliul de la Trento. Era vorba de găsirea unor argumente pentru a demonstra anumite puncte ale credinţei, fapt care înainte era acceptat fără discuţie.

În urma unor reforme succesive, iezuiţii reuşesc să se impună la Universitatea din Coimbra, iar în 1555 fondează o universitate proprie la Évora. Practic, ei deţin monopolul educaţiei claselor conducătoare în Portugalia. În ambele universităţi răsar vlăstare tomnatice ale scolasticii medievale, avînd ca principali reprezentanţi pe preoţii Luis de Molina, la Évora, şi Francisco Suarez, la Coimbra, amîndoi spanioli.

Astfel se năruie speranţele umanismului; iniţiativa ştiinţifică, generată de ştiinţa nautică, devine simplă rutină tocmai în momentul în care, în afara graniţelor Portugaliei, punea bazele ştiinţei moderne.

Consecinţele unirii cu Castilia. Curtea portugheză încetase să mai fie un mare centru literar încă de pe vremea domniei lui Don Sebastião. La venirea lui Filip al II-lea, în 1580, în Portugalia nu mai există o curte regală. Mulţi scriitori portughezi se refugiază la curtea din Madrid, alţii la curţile senioriale portugheze, mai ales la cea a puternicului duce de Bragança, iar alţii, de profesie călugări, găsesc de lucru în unele mănăstiri, la Alcobaça sau San Domingos din Benfica. Mulţi dintre ei încep să scrie în spaniolă, urmînd o modă deja veche. Mulţi autori spanioli sînt citiţi şi chiar editaţi în Portugalia. Unitatea culturală a Peninsulei, mai mult chiar decît unitatea sa politică, era în curs de realizare.

Neexistînd un centru de răspîndire şi de creare a unor valori artistice, literatura portugheză era izolată de popor. De aceea, în această epocă, nu există o şcoală literară popriuzisă. Literatura vremii se alimentează din rămăşiţele lăsate de secolul al XVI-lea, sau reflectă, fără originali-

tate, modelul castilian. Propriu-zis națională, sau, mai bine spus, regională, este acea literatură populară de importanță minoră, care, la rîndul ei, se inspiră serios din literatura secolului al XVI-lea și este răspîndită prin foile volante numite „de cordel". Ea cuprinde *auto*-uri de inspirație vicentină, povești rimate de Baltasar Dias, romane în versuri etc.

Această situație se menține pînă la Restaurație, în 1640. Creșterea rolului burgheziei, datorită intensificării comerțului cu Brazilia, face să intre în cultura portugheză noi forțe dinamizatoare.

Proza doctrinară religioasă. Ordinele religioase dirijează producția literară a vremii. Celelalte centre de cultură sînt în declin. Apar o mulțime de cronici scrise de călugări, de tratate religioase, dar, contrar celor întîmplate în Castilia, în Portugalia nu se ajunge la o literatură cu caracter mistic.

Cel mai remarcabil dintre acești călugări doctrinari este fratele Ieronim Heitor Pinto, a cărui lucrare *Imagem da Vida Crista (Imaginea vieții creștine)* a cunoscut un extraordinar succes editorial. Autorul, contemporan cu Camões, este încă foarte marcat de cultura umanistă. Proza sa poetică, cu tușe de un lirism de tip saudosist, este întotdeauna înaripată și de o mare putere evocatoare. Imaginile poetice, uneori foarte originale, se înșiruie ca mărgelele unui colier. Heitor Pinto este un mare poet al prozei. Dar imaginile sale tind, în mod constant, să transfigureze realitatea materială în simbolul unor adevăruri supranaturale, combinînd platonismul cu simbolismul medieval. Astfel, Heitor Pinto marchează trecerea de la umanism la baroc.

Mult mai puțin interes prezintă *Diálogos* de călugărul carmelit Amador Arrais (1689). Umanismul său se reduce la o cultură livrească, uneori plagiată. *Trabalhos de Jesus (Muncile lui Isus*, 1602—1609*)*, de călugărul Tomé de Jesus, scrisă în Maroc, în captivitate, după Alcácer Quibir, are un caracter mistic mai pronunțat. Autorul încearcă să consoleze națiunea portugheză cu o filozofie a durerii, care se complace

în evocarea suferințelor fizice îndurate de Cristos. Scrisă într-un stil patetic, în care perioadele par vaiete prelungi, această carte reflectă clar un regres.

Călugării cronicari. Aproape toate ordinele religioase și-au avut, în această epocă, cronicarii lor, care, într-un stil corect, convențional și dulceag, redau cu zel cele mai impresionante minuni și miracole ale patronilor lor sfinți. O lipsă totală de spirit critic și o imaginație delirantă, caracterizează aceste cronici, reflectînd cu prisosință decadența spirituală a intelectualilor epocii.

Trebuie să-l amintim pe călugărul Luís de Sousa (ca mirean, Manuel de Sousa Coutinho, a cărui viață a fost dramatizată de Garrett), ca fiind unul dintre cei mai echilibrați. În lucrarea sa *Vida de Fr. Bartolomeu dos Mártires*, peisajul și ambianța populară sînt redate cu sobrietate. Ea a fost considerată mult timp un exemplu de stil portughez clasic.

Un caz limită, dar nu excepțional, al acestui gen de istoriografi, este Fratele Bernardo de Brito (1568—1617), călugăr la Alcobaça, autor al lucrării *Crónica de Cister (Cronica mînăstirii Cister)* și conducător al celei intitulate *Monarquia Lusitana*, în calitate de cronicar-șef al regatului, post în care a fost numit de către Filip al II-lea. În aceasta din urmă se pun bazele istoriei Portugaliei, care începe cu o discuție despre ziua în care dumnezeu ar fi strigat să se facă lumină (într-o duminică, în echinocțiul din martie, după părerea lui Brito) și povestește pe un ton grav cum a fost întemeiată Lisabona de Ulise, eroul din *Iliada*. A mers și mai departe: a fabricat anumite documente care veneau în sprijinul intrigilor romanești din cronicile sale, ca cel care a atestat apariția lui Cristos în fața lui Don Afonso Henriques la Ourique. Cronicile lui Brito nu au o valoare istorică, cum nu o au nici romanele cavalerești, și reflectă un stadiu pueril de gîndire.

Dar în afară de această concepție despre istorie văzută ca o serie de minuni, găsim, de-a lungul secolului al XVII-lea, multiple exemple ce atestau existența unei istoriografii cu caracter erudit. Aceasta folosea judicios și obiectiv anumite documente. Astfel, urmașul lui Brito, călugărul António

Brandão (1584—1637), este un erudit conştiincios care a fost la înălţimea elogiilor aduse de Herculano.

În domeniul istoriografiei laice se mai păstrează ceva din marea tradiţie a secolului al XVI-lea. O necurmată sete de adevăr animă decadele lui Diogo do Couto (1541—1616), urmaşul lui João de Barros. Cîteva din manuscrisele sale au fost arse sau furate pentru că ştirbeau reputaţia unor familii ilustre. Lui Diogo do Couto i se datorează redutabilul pamflet *Soldado Prático (Soldatul practic)*, care prezintă administraţia din Indii ca pe o organizaţie menită să spolieze populaţiile respective în folosul vice-regilor. În schimb Duarte Nunes din León, în *Crónicas dos Reis de Portugal (Cronica regilor Portugaliei)*, se limitează la stilizarea cronicilor lui Rui de Pina şi a altor cronicari. Francisco de Andrade, prim cronicar al regelui, procedează în acelaşi fel cu unele memorii nesemnate din *Cronica* lui Don João al III-lea.

Epopeea. În această fază a poeziei portugheze, influenţa lui Camões este capitală. Ea este manifestă în multe din epopeile publicate în acea vreme, epopei ce evocau gloriile trecute ale nobilimii sub domnia Filipilor. Au apărut o serie de poeme inspirate de Camões ca *O Segundo Cerco de Diu (Al doilea asediu al cetăţii Diu*, 1594*)*, de Jerónimo Corte Real, *Primeiro Cerco de Diu (Primul asediu al cetăţii Diu*, 1589), de Francisco de Andrade, care încearcă să păstreze un suflu epic, *Naufrágio de Sepúlveda (Naufragiul vasului Sepulveda*, 1594*)* de acelaşi Corte Real, şi *Elegíada* (1588), povestea dezastrului de la Alcácer Quibir de Luís Pereira Brandao, operă în care se reflectă sentimentul unei tragedii colective. Unii îşi îndreaptă privirile către Casa de Bragança, posibil adăpost al poeţilor şi chezăşie a independenţei, cum este Rodriguez Lobo, care în al său *Condestabre (Conetabilul*, 1610*)* pune în versuri istoria strămoşilor acestei case.

Totuşi ulterior, influenţa lucrării lui Torquato Tasso *Ierusalimul eliberat* se suprapune influenţei exercitate de *Lusiade*, aşa cum reiese din *Afonso, o Africano* (1611) de Vasco Mouzinho de Quevedo, sau din *Malaca Conquistada (Malaca cucerită*, 1634*)* de Francisco de Sá Meneses, care face din istorie o serie de alegorii moralizatoare. În ajunul

Restaurației apar două poeme despre Lisabona: *Ulisseia da Lisbóa Edificada (Uliseea întemeierii Lisabonei)*, de Gabriel Pereira de Castro, care încearcă să se întoarcă la modelul ideal de epopee, cel homeric (1636), și *Ulissipo*, de António de Sousa Macedo (1640).

Unicul poem cu adevărat interesant din seria deschisă de *Lusiade*, și anume *Viriato Trágico (Viriato tragicul)*, de Bras Garcia de Mascarenhas (mort în 1656), aparține altei perioade. El este mai mult un roman istoric versificat decît un poem, avînd multe pagini realiste, scris într-un stil mai mult prozaic și viguros, în care valorile cavalerești, cîntate în epopei prin tradiție, sînt depreciate.

Evoluția liricii. Grupul italieniștilor a evoluat rapid către o poezie lirică academică de importanță minoră, reprezentată de o serie de poeți ca Pêro de Andrade Caminha și Diogo Bernardes. Acesta din urmă ajunge, mai ales în sonete, la o acurateță formală care o egalează uneori pe cea a lui Camões. Temele religioase sînt foarte frecvente în mai toate lucrările sale: *Várias Rimas eo Bom Jesus (Rime diferite închinate lui Isus* 1596*)*, *O Lima* (1595), *Rimas Várias, Flores do Lima (Rime diferite, Florile de pe Lima,* 1596*)*.

Nu trebuie uitat călugărul Agostinho da Cruz, frate cu Diogo Bernardes, ermit în munții Arrábida, care și-a pus în versuri ale sale *saudades do Céu* într-un stil viguros pe alocuri arid, dar cu un caracter net baroc.

Rodrigues Lobo. Personalitatea literară cea mai reprezentativă din această perioadă este Francisco Rodrigues Lobo (1580—1621), care face parte din categoria burgheziei persecutate a „noilor creștini". A fost licențiat la Coimbra și protejat de Casa de Bragança, pe care a preamărit-o în poemul său *Condestabre.* Cu toate că în tinerețe a cultivat stilul gongorist, Lobo este cel mai autentic continuator al liricii lui Camões. Lirica sa are un caracter mai puțin intim, dar mai spiritual și mai prețios, baroc într-un cuvînt. Există un oarecare picaresc combinat cu gongorism în *Romances* (1596), scrise în forma tradițională castiliană *redondilha*

assonante, în care vorbește despre viața studenților; *Églogas* (1605) și cele trei romane *Primavera* (1601), *Pastor Peregrino (Păstorul rătăcitor*, 1608) și *Desenganado (Deziluzionatul*, 1614), care continuă tradiția *Dianei* de Jorge Montemor (autor portughez care a scris în castiliană) cultivată și de Fernão Álvares do Oriente în romanul său *Lusitânia Transformada* (1595), sînt de factură pastorală. Spiritul său speculativ, plin de bun simț și măsură, se manifestă mai ales în *Corte na Aldeia (Curtea de la țară*, 1619), lucrare ce a exercitat o anumită influență asupra barocului peninsular. Autorul, urmărit de amintirea „vîrstei de aur", perioadă în care portughezii aveau curtea lor, încearcă să stabilească anumite reguli de curtoazie, de comportament și de stil, făcînd apologia eflorescenței de imagini și a „maximelor grațioase și tăioase" atît de caracteristice barocului. Dar, la această curte de țară, curtenii nu sînt în exclusivitate nobili, ci, în cea mai mare parte, burghezi cărturari, cum era și autorul.

Capitolul X

PERIOADA DE APOGEU A BAROCULUI

Restaurația. Mișcarea de independență națională a fost determinată de răscoalele țărănești (Manuelinho de Évora, 1636) și de creșterea rolului burgheziei de la orașe în urma intensificării comerțului cu Brazilia. Criza Imperiului Spaniol a făcut ca nobilimea portugheză să se îndepărteze de curtea de la Madrid.

Războiul de independență este dus cu banii burgheziei, în mare parte „nou creștină", și se bucură de sprijinul diplomatic și militar al unor țări total sau parțial capitaliste, ca Olanda, Anglia și Franța, cu care Portugalia avea din ce în ce mai multe contacte. Astfel, cultura portugheză iese din izolarea ei peninsulară și caută să imite din ce în ce mai mult literaturile de dincolo de Pirinei, mai ales pe cea franceză.

O nouă mentalitate, cu caracter mai burghez, mai atentă la realitățile economico-sociale, se manifestă încă înainte de Restaurație prin apariția unor eseuri ce tratează unele probleme economice naționale, ca *Diálogos sobre o Sítio de Lisboa (Convorbiri despre așezarea Lisabonei)*, de Luís Mendes de Vasconcelos (1608), care prevestesc *Discurso sobre a Introducão das Artes em Portugal (Discursul despre introducerea Artelor în Portugalia)*, de Duarte Ribeiro de Macedo (1675), apologie a comerțului și a dezvoltării industriale.

Cu siguranță că existența unei conștiințe de clasă cu un caracter mai pronunțat se datorează numărului crescînd de broșuri polemice și satirice editate în anii de dinainte și de după Restaurație și apariției primelor ziare: *Gazeta em Que Se Relatam as Novas Todas Que Houve Neste Reino e*

Que Vieram de Vários Países (Gazetă în care se povestesc toate noutăţile care au fost în acest regat şi care au venit din alte ţări, 1641—1647*)* şi *Mercúrio Português* (1663—1667), ambele lunare.

Dar aristocraţia nobiliară şi clericală îşi apără poziţiile încă puternice. Ordinele religioase, în special cel al Iezuiţilor, continuă să joace un rol hotărîtor în treburile ţării. Închiziţia rezistă la primele atacuri date de Don João al V-lea interesat să-şi atragă sprijinul economic al burgheziei „nou creştine".

Părintele António Vieira. Cel mai de seamă reprezentant al acestei situaţii contradictorii este părintele iezuit António Vieira (1608—1697). Educat în Brazilia în şcolile Ordinului, el se întoarce la Lisabona după Restauraţie, celebru, ca să-l salute, în numele guvernului colonial, pe noul rege Don João al IV-lea, cîştigîndu-i repede încrederea. El a fost principalul consilier şi animator al politicii de încurajare a „noilor creştini", fiind şi aceasta o formă de obţinere a unor resurse necesare finanţării războiului de independenţă. Pe de altă parte, el a încercat să introducă în ţară politica economică olandeză dusă de companiile coloniale, fiind, în acest sens, un precursor al lui Pombal. Eforturile depuse de el au contribuit substanţial la construirea Companiei Generale a Comerţului din Brazilia. Dar eşecul cu care s-au soldat anumite misiuni diplomatice pe care le-a întreprins personal în străinătate, şi nu numai aceasta, l-au făcut, pe acest luptător de anvergură, să se întoarcă în Brazilia şi să se dedice evanghelizării amerindienilor din inima pădurilor. Iezuiţii aveau sistemul lor de organizare a băştinaşilor. Aceştia erau grupaţi în sate comunitare (fără proprietate privată); teoretic liberi, ei se bucurau de uzufructul muncii lor. Această politică, pe care Ordinul o pusese în practică pe scară largă în Paraguay, l-a făcut pe Vieira să se lanseze în lupta împotriva coloniştilor brazilieni care încercau să recruteze printre indieni mînă de lucru sclavă. S-a întors în Portugalia pentru a apăra politica de colonizare a Companiei pe lîngă curte, într-o perioadă în care aceasta era

dușmănită de o fracțiune condusă de contele Castelo Melhor. Inchiziția a profitat de ocazie pentru a încheia vechi socoteli cu apărătorul „noilor creștini": între 1662 și 1665, după un interminabil proces, Vieira a zăcut în fiare în carcerele Inchiziției. După ce a reușit să se elibereze, prin grația regentului Don Pedro al III-lea, a plecat la Roma unde a condus cea mai tenace ofensivă pe care a dus-o cineva vreodată contra Inchiziției înainte de marchizul de Pombal. Activitatea sa discriminatorie a contribuit în mod hotărîtor la demascarea Tribunalului Inchiziției, la Roma și în toată Europa, dar ea nu a fost de ajuns pentru a obține protejarea „noilor creștini" care ofereau în schimb bani pentru ființarea unei companii comerciale în India. Acest relativ insucces l-a făcut să se întoarcă în Brazilia, unde și-a dedicat ultimii ani din viață redactării predicilor sale.

António Vieira a dat dovadă de o viziune extraordinar de lucidă și cuprinzătoare asupra lumii în care a trăit, viziune ce contrasta în opera sa cu un fel de raționament scolastic, tipic medieval, produs al educației sale; un simț practic și concret al realității dublat de sentimentul himeric al grandorii.

Vieira a fost conștient de importanța rolului burgheziei și comerțului colonial în societatea portugheză de după Restaurație; admira organizarea economică a Olandei, țara cea mai burgheză și progresistă a epocii. Pe de altă parte, angajat în campania de apărare a „noilor creștini" asupriți și a libertății amerindienilor, el s-a ridicat adeseori, în focul polemicii, la o atitudine dezinteresată cu privire la drepturile omului, care a dat cîteva emoționante pagini ca predica din *Verdadeiras e Falsas Riquezas (Bogății adevărate și false)*. Această luciditate și acest umanism activ se manifestă pe plan literar prin claritatea, argumentația matematică și concretețea cu care și-a expus ideile și și-a scris impresiile sale de misionar, în care reîntîlnim realismul din literatura geografică a secolului al XVI-lea. Chiar în predicile scrise în stilul cel mai baroc și scolastic cu putință, stilul lui Vieira este viguros și nervos. El excelează în cunoașterea proprietății cuvintelor. În compoziția riguroasă a pre-

dicilor sale nimic nu e lăsat la voia întîmplării sau pe seama unui sentiment confuz.

Dar aceste predici sînt marcate de o formaţie scolastică şi medievală ce reiese din compararea lor cu cele ale contemporanului său francez Bossuet. Predicile lui Vieira sînt tipice pentru metoda alegorică folosită de predicatorii medievali care căutau un sens ocult în fiecare verset, cuvînt sau silabă din Biblie, sau din alte texte, ori chiar în lumea reală. Textele sau obiectele erau tot atîtea enigme de descifrat. Singurul criteriu al descifrării era fantezia autorului. Vieira a ajuns pînă acolo încît a interpretat *Cântarea Cântărilor* ca pe o profeţie a căsătoriei lui Don Pedro al II-lea cu cumnata sa, căsătorie pe care Papa a refuzat mult timp să o aprobe. Aplicînd acelaşi gen de interpretare la cîntecele de dragoste trubadureşti ale lui Bandarra, el vede în ele vestirea celui de-al „Cincilea Imperiu al Lumii", imperiul catolic portughez care va fi realizat de Don João al IV-lea (cel ce va fi adevăratul Don Sebastião); moartea acestuia l-a obligat pe Vieira să-şi adapteze succesiv interpretarea la Don Afonso al VI-lea, la Don Pedro al II-lea, la infantele Don António — atît de amplă era fantezia sa şi atît de ascuţit geniul scolastic al acestui neobosit visător, care niciodată nu se supunea evidenţei. În acest caz, ca aproape în toate predicile sale, găsim, în locul unor raţionamente, construcţii cu caracter pur verbal în cadrul metodei de argumentare învăţate la colegiile iezuite ale epocii, legatarele scolasticii medievale.

Dar remarcabil, în predicile lui Vieira, este faptul că aceste sofisme şi pseudoraţionamente servesc la demonstrarea unor teze care, în ele însele, sînt, uneori, juste şi raţionale, revelînd un simţ al realităţii cu totul deosebit.

Alţi cronicari călugări. Între timp, în tihna chiliei sale, Părintele Manuel Bernardes, din Congregaţia Oratoriului (1644—1710), redacta, fără nerv, dar cu o mare cursivitate şi puritate stilistică, meditaţiile şi povestirile sale exemplare adunate în *Nova Floresta (Pădurea nouă)*, în *Ultimos Fins do Homen (Scopul ultim al omului)*, în *Sermoes e Práticas (Predici şi practici)* etc., dezvăluindu-ne o inocenţă copi-

lărească. În schimb, Fratele António das Chagas, care în lume era galantul poet António da Fonseca întrucîtva demagog, mortificîndu-şi sub veşmîntul franciscan trupul vinovat de păcate, teroriza auditoriul şi cititorii cu predici şi *Cartas Espirituais*, făcute într-un stil tipic baroc, plin de hiperbole, contraste violente şi imagini.

Arta de a ascunde şi literatura pamfletară. Aceeaşi concepţie sceptică şi realistă despre societate, şi aceeaşi forţă polemică caracteristice Părintelui António Vieira le regăsim şi în *Arte de Furtar*, care i-a fost atribuită, poate pentru a atrage atenţia cititorilor, dar care pare să fie creaţia Părintelui Manuel da Costa, tot iezuit. Scrisă pe la jumătatea secolului al XVII-lea, această carte a constituit o demascare virulentă a corupţiei generale a epocii, practicată mai ales de înalţii funcţionari şi de burghezia financiară. Autorul are o predilecţie pentru tonul cinic. Sub haina preţiozităţii conceptiste, el ne dă unul dintre cele mai viguroase pamflete din întreaga literatură portugheză.

Această operă remarcabilă face parte dintr-un val de pamflete, prea puţin studiate, care inundă Portugalia în secolul al XVII-lea, vizînd Inchiziţia, nobilimea, încasatorii veniturilor statului etc. În aceeaşi serie trebuie incluse şi *Monstruosidades do Tempo e da Fortuna (Monstruozităţile timpului şi ale soartei)* atribuite Fratelui Alexandre da Conceição, favorabile dealtfel marii nobilimi.

Academiile şi cultura laică. Ridicarea nivelului cultural al nobilimii şi marii burghezii se manifestă prin crearea şi răspîndirea „academiilor", centre literare patronate de nobili, în care se citeşte şi se discută poezie şi proză. Rodrigues Lobo visa şi el o asemenea academie în *Corte na Aldeia (Sfat la ţară)*. Academia Preţioşilor a luat fiinţă în 1628, iar după Restauraţie, în 1647, a fost fundată cea a Generoşilor care îşi continuă activitatea, cu intermitenţe, pînă în secolul al XVIII-lea.

La sfîrşitul secolului al XVII-lea şi la începutul secolului al XVIII-lea, aceste academii suferă noi influenţe venite

de dincolo de Pirinei. Membru al Academiei Generoşilor, al 3-lea conte de Ericeira susţine publicarea „Conferinţelor discrete şi erudite", în 1696, prin care Părintele Rafael Bluteau, care după cît se pare a fost agentul lui Ludovic al XIV-lea în Portugalia, face cunoscute anumite date ale gîndirii raţionaliste şi ale ştiinţei epocii. Fiul acestui conte, Francisco Xavier, traduce în portugheză *Arta poetică* a lui Boileau (1697).

În timpul domniei lui Don João al V-lea, statul însuşi înfiinţează o academie, Academia Regală de Istorie Portugheză, la care transferă cîţiva din membrii Academiei Generoşilor şi ale cărei lucrări, slab fundamentate istoric dar de lungă respiraţie şi judicios alcătuite, înlocuiesc cu succes istoriografia clericală.

Don Francisco Manuel de Melo. Această nobilime cultă, promotoare a academiilor, îşi are unul din cei mai vechi reprezentanţi ai săi în Don Francisco Manuel de Melo (1608—1666), membru activ al Academiei Generoşilor şi personalitate reprezentativă a tipului de curtean „discret" peninsular. Şi-a făcut educaţia la Curtea din Madrid şi şi-a început cariera militară în armata spaniolă. A luat parte la expediţia împotriva Cataloniei răsculate şi la înăbuşirea răscoalei lui Manuelinho de Évora. În 1640 trece în partidul lui Don João al IV-lea, servindu-l ca militar şi diplomat pînă cînd, din motive care au rămas misterioase, a fost arestat, condamnat şi deportat în Brazilia. După ispăşirea pedepsei de unsprezece ani, se reîntoarce la activitatea diplomatică şi militară. A fost scriitor bilingv, portughez şi castilian, poet, istoric, moralist, eseist şi dramaturg.

Ca poet, el îl admiră pe Gongora şi socoteşte că dragostea şi inactivitatea sînt cei doi poli ai poeziei, evitînd totuşi să comită anumite excese care-i vor face celebri pe unii autori de la *Fénix Renascida*. Pentru el poezia este mai ales un joc intelectual, menit să trezească capacitatea interpretativă a cititorului sau să transforme emoţiile — chiar şi cele mai atroce suferinţi din închisoare — în exerciţii de virtuozitate, dîndu-le adeseori o tentă umoristică.

Ca istoric *(Epanáforas de Vária História Portuguesa* [*Epanafore despre istoria portughezilor*] și alte lucrări), el evită retorica găunoasă care caracterizează, în general, istoriografia clericală, preferînd întîmplările la care a fost martor și a participat, ca războaiele din Catalonia și revoltele din Évora. El nu încearcă să idealizeze trecutul, ci să tragă anumite învățăminte practice în folosul militarilor și al diplomaților.

Ca moralist, Melo s-a dovedit a fi foarte conservator, și chiar reacționar, în *Carta de Guia de Casados (Scrisoare de sfaturi pentru căsătorie)*, în care refuză să admită că femeia ar avea personalitatea ei și dreptul la independență; dar cu prudență, în alegorii cu sens foarte ascuns, ca și cînd ar fi glumit, el a criticat în cîteva din *Apólogos Dialogais*, mai ales în *Relógios Falantes (Ceasornice vorbitoare)*, viciile și crimele administrației și politicii din vremea sa.

Ca dramaturg, el l-a satirizat, urmînd tradiția vicentină și cea a teatrului spaniol, pe acel burghez care vrea să se înnobileze, în *Auto do Fidalgo Aprendiz (*Auto-*ul ucenicului nobil)*, a cărui temă se aseamănă cu cea a *Burghezului gentilom* de Molière.

Dar Melo este o personalitate distinctă mai ales în calitatea sa de critic literar. În „Hospital das Letras", inclus în *Apólogos Dialogais*, el face o evaluare critică a întregii literaturi portugheze și castiliene, formulînd cîteva idei generale cu privire la obiectivele pe care și le fixează arta sau la procedeele sale. El contestă, de exemplu, pretinsa superioritate a autorilor vechi asupra celor moderni, se pronunță în favoarea relativității gustului literar etc. În aceste discuții, autorul nu depășește niciodată limitele impuse inteligenței și curiozității peninsulare de către educația iezuită și cenzură; continuă să-l atace pe Aristotel de pe poziții religioase, dar îl citează pe Descartes (pe care e posibil să-l fi cunoscut indirect) pentru a-l contrazice.

Ca prozator, stilul său sentențios, plin de subînțelesuri, de jocuri de cuvinte ce se cer descifrate, tensionat dar reținut, calculat ca un joc de șah, este caracteristic unui tip de conceptism mult mai subtil decît cel al lui António Vieira

și are o savoare arhaică, inspirată de scrierile secolului al XVI-lea, care se acordă perfect cu un anume conservatorism propriu lui Don Francisco Manuel.

Curtea lui Don João al V-lea. Curtea familiei Bragança de după Restaurație nu se putea ridica la nivelul somptuar și cultural al curții din secolul al XVI-lea. Regele, care continua să reprezinte aristocrația feudală, trebuia să se bizuie și pe sprijinul economic al burgheziei în plină ascensiune. Dar, la începutul secolului al XVIII-lea, descoperirea minelor de aur din Brazilia va da din nou strălucire vieții de palat, care o va egala, dacă nu chiar întrece, pe cea cunoscută de curtea portugheză pe vremea lui Don Manuel și Don João al III-lea.

Construirea unor palate uriașe, cum este Palatul Mafra, grandioasele sculpturi aurite răspîndite în diferitele capele din țară, fastuosul stil numit „Don João al V-lea" reprezintă rîurile de aur brazilian transportat de „corăbiile infernului", care aur a dat strălucire ultimei faze a barocului portughez. Așa cum s-a întîmplat și cu veniturile din India, cea mai mare parte a aurului brazilian intra în posesia vechii aristocrații nobiliare și a celei eclezistice, revitalizîndu-le. Faptul se datorează poate recrudescenței activității inchizitoriale din prima jumătate a secolului al XVIII-lea. Dar nici situația nou creată, dealtfel tranzitorie, nu poate opri dezvoltarea economică și ideologică a burgheziei naționale. Ideologia sa se formează în urma contactelor din ce în ce mai susținute cu restul lumii și este stimulată de imperioase necesități tehnice.

Dacă regele se înconjoară pe de o parte de „xenofili" ca Bartolomeu de Gusmão, sau de „o pasăre călătoare" ca Alexandre de Gusmão, care îi admiră pe clasicii francezi, de Don Luís da Cunha, la curent cu iluminismul, de inginerul Azevedo Fortes, care răspîndește geometria cartesiană etc., punînd astfel capăt monopolului iezuit asupra învățămîntului, autorizînd crearea de colegii ale Congregației Oratoriului Sf. Filippo Néri, modernizate și impregnate de un spirit științific, trimițînd numeroși portughezi la studii în

străinătate — pe de altă parte, el protejează mînăstirile, mai ales pe cele de călugăriţe (transformînd o parte din ele în adevărate seraiuri pentru uzul său personal), şi cheltuieşte sume imense cu companiile de operă italiană şi de muzică religioasă. În această ambianţă, în saloanele de la curte şi în cercurile literare care se formează în jurul ei, în academii, în *outeiros* [1] sau în cadrul concursurilor poetice care au loc în dosul gratiilor mănăstirilor, răsplătite de surîsuri şi dulciuri, poezia barocă produce ultimele şi cele mai extravagante flori ale sale.

Poezia barocă. În epoca barocă, aşa cum am văzut la Don Francisco Manuel de Melo, poezia este concepută ca un exerciţiu de virtuozitate. Poetul căuta să strălucească prin expresii „subtile", prin paradoxuri, prin analogii şi contraste surprinzătoare, construite în parte pe artificiul care constă în confundarea sensului dublu al anumitor cuvinte (cel figurat şi cel propriu). Această artă a conceptelor subtile a fost denumită „conceptism". Poetul spaniol Luís de Góngora va şti să pună acest talent în serviciul descoperirii unor analogii secrete ce există între obiectele realităţii sau între acestea şi ideile abstracte şi, oprindu-se la anumite percepţii, cum ar fi luciul bijuteriilor şi al cristalelor, penajul păsărilor, florile rare, va şti să creeze, folosind procedeul analogiei, lumi artificiale şi autonome.

Poetul de tip gongoric poate fi comparat cu alchimistul: el încearcă să extragă din lumea reală o natură supranaturală, imaterială şi arbitrară.

Poeţii portughezi de la sfîrşitul barocului suferă influenţa magnetică a lui Góngora, dar nici unul din aceşti imitatori nu se ridică pe aceleaşi culmi. Un exemplu edificator al acestui procedeu de transpunere este sonetul în care mişcările unui cal sînt sinestezic transpuse în termeni muzicali. După cum e de presupus, nici un mare eveniment, problemă sau sentiment măreţ, nu-şi găsesc ecou în poezia barocă. La ordinea zilei erau temele minore: această superficialitate

[1] Concursuri in care poeţii glosau refrene propuse de călugări (N.T.).

era deseori expresia lipsei de perspectivă a vieții de palat a epocii, iar poetul, pe de altă parte, se dovedea cu atît mai talentat cu cît mai neînsemnat era pretextul prezentării unor concepte sau imagini. Astfel, un poet care dorea să-și arate talentul lăudîndu-l pe pruncul Isus folosește în exclusivitate imagini și metafore de cofetărie; există versuri dedicate lui *F. înțepîndu-se cu un trandafir*; *unui mistreț omorît de serenisima infantă a Portugaliei*; sau *unei fetițe care privește zburînd un fluture*. Acest tip de stilizare nu este compatibil cu anumite satire extrem de grosolane. Mulți poeți par să fie afectați de un sentiment de deziluzie și degradare.

Creațiile poetice apărute la curțile lui Don Pedro al II-lea și Don João al V-lea au fost reunite în două mari colecții: prima, intitulată *Fénix Renascida, ou Obras Poéticas dos Melhores Engenhos Portugueses (Opere poetice ale celor mai bune talente din Portugalia*, 1715—1728, 5 vol.); cea de-a doua, *Ecos Que o Clarim da Fama Dá Postilhao de Apolo, Montado no Pégaso, Girando o Universo, para Divulgar ao Orbe Literário as Peregrinas Flores da Poesia Portuguesa, com Que Vistosamente Se Esmaltam os Jardins das Musas do Parnaso — Academia Universal em Que Se Recolhem os Cristais mais Puros Que os Famigerados Engenhos Lusitanos Beberam nas Fontes de Hipocrene, Helicona e Aganipe* (1761—1762, 2 vol.) (Sunete din trîmbița Faimei mesagerului Apolo, călărind pe Pegas, înconjurînd universul pentru a face cunoscut lumii literare florile călătoare ale poeziei portugheze care strălucesc la vedere în grădinile muzelor Parnasului — Academia Universală în care se adună cristalele cele mai pure pe care faimoasele talente portugheze le-au luat din fîntînele Hipocrenei, Helicomei și Aganipei).

Teatrul. Serios afectat de ofensiva Ordinului Iezuiților împotriva „comediilor" și de lipsa unei curți regale, genul dramatic nu a cunoscut o evoluție propriu-zisă, existența sa în așa-numitele „grădini" din Lisabona, alimentate în exclusivitate de piese spaniole, era precară. Iezuiții încercau în zadar să impună un teatru caracterizat prin ostentație

scenografică, muzică și mișcare, mascînd astfel lipsa de conținut problematic și psihologic.

După Restaurație, unica tentativă demnă de a continua tradiția dramatică națională este *Auto do Fidalgo Aprendiz* de Francisco Manuel de Melo (1646), citat mai sus. Această tentativă nu a dat însă roade. Teatrul de tip vicentin degenerează în „farse" populare, reprezentate în bărăci numite „iesle", în timp ce cercurile de la palat apreciau opera venită din Italia, spectacol inaccesibil, din punct de vedere economic, păturilor largi ale publicului.

Aceste pături stimulează nașterea teatrului de *bonifrates* sau păpuși din plută pictate, articulate cu sîrmă. Îmbinînd acest material cu dubla tradiție a operei și a comediei spaniole de capă și spadă, António José da Silva, Evreul, născut la Rio de Janeiro în 1705 și omorît prin supliciul numit „al garoului" de către Închiziție în 1739, a creat un nou tip de teatru. În piesele sale în care se desfășoară o intrigă abilă, intercalată de arii și menuete vocale, poezia barocă stă alături de critica convențiilor aristocratice și curtene, făcută în același spirit pe care l-am întîlnit la Gil Vicente. În *Guerras do Alecrim e da Manjerona (Războiul dintre Rozmarin și Măghiran)*, el îi satirizează pe nobilii înfumurați care, curtîndu-și verișoarele elegante în afectatul stil gongoric, pipăie, în treacăt, brațele durdulii ale slujnicelor. În această piesă, în *Esopaida* și în *Vida do Grande Don Quixote de la Mancha* (adaptare a operei lui Cervantes), autorul vizează, printre alte instituții, mentalitatea scolastică.

Capitolul XI
ILUMINISM ŞI NEOCLASICISM

Iluminismul în Europa. Revoluţia filozofică şi tehnică declanşată de Renaştere a luat proporţii şi a dat roade abia în secolul al XVIII-lea, epocă în care burghezia se afirmă ca forţă politică şi economică dominantă.

În această perioadă se constituie ştiinţa mecanicii ce are o viziune globală asupra lumii, de la fizică (Newton) la psihologie (teoria combinaţiilor senzaţiilor: Locke, d'Holbach), şi este răspîndită de oameni ca Voltaire. Şi tot atunci se sesizează exact rolul energiei vaporilor în producţie, fapt ce se concretizează prin introducerea maşinei cu aburi în industria textilă engleză.

Ca rezultat al progresului ştiinţei şi tehnicii, anumite grupuri sociale capătă o încredere optimistă în posibilităţile omului, care nu mai e privit ca o fiinţă degradată de păcatul originar, ci ca stăpîn al naturii şi al legilor ei, pe care o domină prin cunoaştere şi poate să o transforme prin tehnică. S-a întrevăzut posibilitatea de a mări veniturile ţării, de a reduce efortul uman, de a face viaţa mai confortabilă şi chiar de a transforma societatea prin abolirea unor obiceiuri lipsite de temei şi a inegalităţilor sociale a căror legitimitate nu era recunoscută de către raţiune. S-a crezut că răspîndirea ştiinţei, adică a „luminilor", era de ajuns pentru a risipi întunericul superstiţiilor, considerate principala cauză a suferinţelor omului. Această încredere în posibilităţile ştiinţei de a modifica condiţia umană este numită „iluminism". „Natura şi legile ei" — scrie poetul englez Pope —

„erau cufundate în beznă; facă-se Newton! zise dumnezeu, şi atunci totul începu să strălucească".

Această concepţie este desigur îmbrăţişată imediat de acele grupuri sociale interesate de dezvoltarea tehnicii şi a comerţului. Deci ele vor lupta împotriva influenţei politice a aristocraţiei nobiliare şi agrare ce se face încă simţită în monarhiile absolute şi vor stimula criticile la adresa ordinii sociale, implicite sau explicite în iluminism: respingerea inegalităţilor sociale, afirmaţia că societatea astfel alcătuită este produsul arbitrariului şi al injustiţiei şi ideea că ea trebuie reformată în mod raţional. Teoria contractului social, expusă de Locke, îşi găseşte, în Rousseau, un elocvent apărător. Voltaire răspîndeşte ideea că prin violenţă şi viclenie anumiţi indivizi sau clase exploatează credulitatea sau inerţia maselor.

Unii suverani, formaţi la şcoala acestei gîndiri, fiind conştienţi de avantajele materiale pe care le oferă noile tehnici şi profitînd de pe urma dezvoltării industriei şi a comerţului, devin factorii activi ai iluminismului alături de burghezie. Printre aceşti aşa-numiţi „despoţi luminaţi", care au pus puterea regală absolută în slujba unor importante reforme instituţionale, economice şi culturale, se numără Ecaterina a II-a a Rusiei, Frederic al II-lea al Prusiei, amîndoi prieteni şi în corespondenţă cu Voltaire, şi Carlos al III-lea al Spaniei.

Xenofilii. Am vorbit despre influenţa pe care a exercitat-o, de la Restauraţie încoace, acea elită de diplomaţi şi tehnicieni de cultură europeană dobîndită peste hotare. Contactele Portugaliei cu Europa de dincolo de Pirinei se intensifică în timpul domniei lui Don João al V-lea, impulsionate fiind de politica comercială dusă în această perioadă.

Portugalia intră în contact cu Europa prin grupul de emigranţi alungaţi de Inchiziţie. Printre ei se numără doctorul António Nunes Ribeiro Sanches (1699—1783), care a studiat medicina la Universitatea din Coimbra şi Salamanca. Locuieşte mai întîi la Londra, apoi la Leida, unde a fost discipolul celebrului Boerhaave, străbate Rusia ca medic al curţii imperiale şi se stabileşte în sfîrşit la Paris.

Fiind în bune relaţii cu enciclopediştii, scrie pentru *Enciclopedia* lui d'Alembert şi Diderot un articol celebru despre sifiligrafie. Şi-a cîştigat un renume european şi a fost membru al Academiilor de Ştiinţe din Paris, Berlin şi Petersburg, precum şi al celebrei Societăţi Regale din Londra. Se pare că la îndemnul marchizului de Pombal, Sanches scrie *Cartas sobre a Educação da Mocidade Nobre (Scrisori despre educaţia tinerimii nobile)*, din care se va inspira Pombal pentru a organiza Colegiul Nobililor, în 1761, ce va înlocui fostele Colegii iezuite. Tot la îndemnul lui Pombal, Sanches scrie *Metodo para Aprender a Estudar a Medicina, Ilustrado com os Apontamentos para Estabelecer-se Uma Universidade Real, na Qual Deviam Aprender-se as Ciências Humanas de Que Necessita o Estado Civil e Politico (Metodă pentru a învăţa să studiezi medicina, ilustrată cu adnotări pentru înfiinţarea Universităţii Regale în care ar trebui să se înveţe ştiinţele umaniste de care are nevoie statul civil şi politic)*, lucrare folosită în reorganizarea Facultăţii de Medicină şi pentru care Pombal a ordonat să i se plătească o pensie.

Unui alt emigrant, Jacob de Cstro Sarmento, i se datorează introducerea fizicii newtoniene în Portugalia.

Tot din motive religioase s-a exilat şi nobilul Francisco Xavier de Oliveira (1702—1783). Numit secretar de ambasadă la Viena şi influenţat de acest mediu, el rupe cu educaţia sa tradiţională şi se converteşte la luteranism. Pus în imposibilitatea de a se întoarce în ţară, el a început să scrie pentru a-şi cîştiga pîinea. În 1741—1742 publică în Olanda, patria intelectualilor persecutaţi, locul în care se confruntă mai toate curentele ideologice europene, *Cartas Familiares, Históricas, Críticas e Políticas;* în 1751 începe să publice, la Londra, *Amusément périodique.* Lumea este patria sa, cum spune el însuşi. Portugalia i se pare „un orologiu rămas în urmă din cauza Inchiziţiei". Preocuparea sa principală este atacarea obscurantismului religios. În societatea portugheză superstiţioasă, evlavioasă, retrogradă, Cavalerul de Oliveira a găsit un bogat material pentru caricaturile sale la adresa obscurantismului. Marchizul de Pombal a contribuit la condamnarea sa de către Inchiziţie la arderea pe rug,

pentru că scrisese și răspîndise ideea că seismul din 1755 fusese o pedeapsă a lui dumnezeu atrasă de practica fanatică și grosolană a religiei în Portugalia. Dar în același timp el a contribuit la condamnarea iezuitului Malagrida pentru declarația sa privind același cutremur considerat tot o pedeapsă a lui dumnezeu, de data aceasta atrasă de faptul că portughezii n-ar fi fost destul de credincioși. Nefiind în Portugalia, Oliveira n-a fost ars decît în efigie. Pedepsit a fost doar părintele iezuit.

S-au mai remarcat prin influența pe care au avut-o asupra țării lor de baștină:

Luís António Verney — Născut în 1713, din tată francez și mamă portugheză, educat de iezuiți și format la Universitatea din Évora, Verney emigrează curînd în Italia unde își reface cultura pornind de la lectura lucrărilor lui Galileo, Newton, Descartes, Bacon și mai ales ale lui Locke și ale empiriștilor englezi. Încă din timpul domniei lui Don João al V-lea, el a fost solicitat să colaboreze la reforma pedagogică care se proiecta pe atunci, „iluminînd" națiunea portugheză cu cunoștințele dobîndite departe de țară. Această misiune a avut ca rezultat alcătuirea unor compendii de teologie, logică și metafizică, și a celor 16 scrisori reunite sub titlul *Verdadeiro Método de Estudar (Adevărata metodă de studiu)*.

Această carte, care a dat naștere unei violente și îndelungate polemici, marchează sfîrșitul influenței atotputernice a scolasticii în Portugalia. Verney a scris-o pentru a ataca instituțiile pedagogice, iezuite și medievale, care mai existau în Portugalia, și pentru a propune înlocuirea lor.

În ce privește Universitatea, Verney arată cum Teologia în loc să folosească, în examenul textelor biblice, limba greacă și ebraică, se pierde în subtilități inutile; după cum Dreptul disprețuiește circumstanțele istorice și geografice care condiționează legislația, limitîndu-se la speculații metafizice; după cum Medicina s-a transformat în erudiție și în comentariul autorilor din antichitate, în întregime depășiți de cei moderni, îndepărtîndu-se într-atît de metoda expe-

rimentală, încît anatomia umană era studiată pe cadavre de berbeci.

În *Estudos Menores* el critică faptul că nu se studia limba maternă ci doar gramatica latină; metoda folosită în însuşirea acestei limbi (metoda alvaristică), metodă prin care se învăţau pe de rost o listă de reguli în latină, înainte de a se începe studiul practic al textelor; faptul că nu se studia Istoria, Cronologia şi Geografia; predarea Retoricii în aşa fel încît în loc să ducă la însuşirea capacităţii de a expune clar ideile serveşte la camuflarea lor în artificii mincinoase; lipsa totală a principiului observaţiei şi a experimentului în studiul Filozofiei şi Fizicii.

Planul lui Verney mai cuprindea şi alte puncte, ca democratizarea învăţămîntului (pe fiecare stradă principală ar trebui să existe o şcoală) şi instruirea femeilor, pe care, spre deosebire de Don Francisco Manuel de Melo, le considera egale, din punct de vedere intelectual, cu bărbaţii.

Concepţia filozofică pe care se fundamentează acest proiect de reformă este materialismul mecanicist, cea mai avansată concepţie a epocii, avînd ca principali profesori pe Newton şi Locke. Pentru Verney, filozofia nu este altceva decît raţionament ştiinţific. Filozofia nu este un joc gratuit de concepte, ci „o disertaţie despre natură", iar aceasta implică o percepere corectă a fenomenelor şi o fundamentare a judecăţilor pe principii clare şi precise, cum sînt cele ale matematicii: „să ştii care este adevărata cauză care face să urce apa în siringă, înseamnă filozofie; să cunoşti adevărata cauză care face ca praful de puşcă să desprindă o stîncă mare într-o mină, este filozofie". După Verney, marii filozofi sînt Bacon, Newton şi Descartes, ca deschizător de drumuri.

Atunci cînd vorbeşte despre Retorică, Verney îşi expune de fapt ideile sale literare: retorica nu mai este decît o „perspectivă a raţiunii", dispunerea argumentelor se face în funcţie de importanţa şi de relaţiile ce se stabilesc între ele. El îi critică deci pe acei oratori care, ca şi António Vieira, o practică în scopul de a face ca textele sfinte să exprime ceea ce le convine lor, disprețuind raţiunea, filologia şi istoria. Poezia nu este pentru Verney decît o retorică ceva mai

perfecționată sau mai rafinată, care nu are alt rol decît acela de a descrie în mod pregnant lucrurile, în intenția de a produce o plăcere estetică; fundamentală este redarea adevărului, pentru că ceea ce se știe că este fals nu-l poate încînta sau interesa pe cititor. Camões nu scapă criticilor lui Verney pentru că a folosit mitologia în *Lusiadele* sale și pentru că, după părerea lui Verney, unele pasaje din lirica sa nu sînt logice.

Proza sa incisivă, directă și plină de idei nu este mai puțin semnificativă: conceptismul baroc, ce caracteriza încă poezia și proza acelor vremi, este absent în opera sa. Practicînd narațiunea fluentă și sinceră, Verney reușește totuși să fie unul dintre cei mai interesanți prozatori ai secolului al XVIII-lea.

Reformele lui Pombal. Ideile și proiectele „xenofililor", care au atras atenția publicului încă de pe vremea domniei lui Don João al V-lea, ajung să triumfe în timpul domniei lui Don José, „despotul luminat". Ele au inspirat reformele întreprinse de marchizul de Pombal, xenofil la rîndul său. Sub acest ministru încetează persecutarea noilor creștini, se pune capăt autodafeurilor și sînt expulzați din Portugalia (1759) iezuiții care participaseră la conducerea statului și mai ales a învățămîntului. Marea burghezie comercială și colonialistă promovează această politică ce scoate Portugalia din izolarea sa de două secole, aducînd-o la nivelul celorlalte popoare din Europa occidentală.

Pombal a acordat o atenție deosebită reformei pedagogice, punînd în practică, cel puțin în parte, proiectele concepute de Ribeiro Sanches și Verney. Colegiile iezuite sînt înlocuite, în toată țara, de „școlile regale", premergătoare învățămîntului universitar, ce constituie un embrion al actualului învățămînt liceal (latina, greaca, retorica, filozofia). Ia ființă Colegiul Nobililor din al cărui program nu lipsesc limbile moderne și matematicile.

Învățămîntul universitar a suferit o reformă radicală. S-a înființat Facultatea de Matematică, la unele materii frecvența devine obligatorie la toate cursurile. Observația și

experimentul au devenit metodele de bază ale studiului ştiinţelor naturii, creîndu-se în acest scop o grădină botanică, laboratoare etc. Dreptul are un fundament istoric. S-au creat catedre de Drept Roman, de Istorie Civilă a poporului roman şi de Drept Portughez care studiază istoria instituţiilor portugheze. S-a renunţat la vechea metodă de comentare a autorilor şi s-a instituit „metoda geometrică", expunerea avînd ca model demonstraţia matematică. Aristotel a fost eliminat pînă şi din cele mai simple referinţe ale compendiilor. Sînt invitaţi o serie de profesori străini pentru a conduce diferite catedre. Printre portughezii pe care i-a dat noua Universitate se numără Dr. Pascal José de Melo, fondatorul Istoriei Dreptului Portughez, şi Dr. José Anastácio de Cunha, de la Facultatea de Matematică.

Tot sub Pombal se proiectase crearea unui centru de cercetări care va fi fundat mai tîrziu, la iniţiativa ducelui de Lafões şi a abatelui Correia da Serra (doi xenofili — ultimul, de prestigiu internaţional), sub numele de Academia Regală de Ştiinţe (1779). Aceasta îşi propunea studiul ştiinţelor fizice, matematice şi literare, iar în prima sa fază a publicat o serie de lucrări importante referitoare la unele probleme ridicate de agricultură şi economie, strict legate de dezvoltarea societăţii, şi o altă serie privind unele chestiuni istorice care îl vor inspira pe Herculano.

Reforma literară şi Arcadia Lusitană. Puţin timp după cutremur, trei tineri licenţiaţi în Drept, Cruz e Silva, Esteves Negrão şi Gomes Carvalho, înfiinţează la Lisabona o academie în scopuri reformatoare: Arcádia Lusitana. Numele aminteşte de Arcadia greacă, ţară de păstori. Membrii acestei academii trebuiau să adopte pseudonime literare de origine greacă şi latină, ca Elpino Nonacriense (Cruz e Silva), sau Corydon Erimanteu (Correia Garção). Sediul ia numele Muntelui Ménalo. Imitarea modelelor greceşti şi latine era, de fapt, reţeta principală după care se încerca o reformă a poeziei portugheze. Arcadienii descopereau în modelele antichităţii simţul proporţiilor, al sobrietăţii, al exactităţii, care puteau servi drept antidot împotriva luxuriantei fantezii a

gongorismului. Deviza asociației era „taie tot ce-ar fi inutil" *(truncat inutilia)*.

În reuniunile lor, în care se discutau probleme legate de arta poetică și oratorică, arcadienii plecau de la conceptul aristotelic al artei-imitare-a-naturii și de la ideea clasică că nu există frumusețe în afara adevărului, poezia nefiind decît modul de a transpune adevărul în imaginație. Unul din arcadieni, Francisco José Freire, călugăr din congregația Oratoriului, a preconizat abolirea mitologiei. Arcadienii mai doreau abolirea rimei, care poate duce implicit la alterarea ideii, sau cel puțin la exprimarea confuză a acesteia. Versul alb (fără rimă) a fost foarte cultivat de ei. Pe de altă parte, arcadienii recunoșteau funcția socială a literaturii și făceau mari eforturi pentru a crea un teatru național.

În afară de modelele grecești și latine, arcadienii au fost inspirați și de scriitori francezi din secolul al XVII-lea — Corneille, Racine, Boileau, Voltaire etc.; ei încercau să continuie, în poezie, tradiția lirică a secolului al XVI-lea.

Dar această importantă activitate critică și teoretică este însoțită de o slabă activitate creatoare, din care nu ne-a rămas aproape nimic.

Poeții arcadieni oscilau între un convenționalism solemn adecvat fastului absolutismului monarhic, care încerca să reînvie grandoarea imperială romană, și un realism ce reflectă realitatea zilnică, prozaică. În același spirit, ei încearcă demitificarea liricii tradiționale. Acești poeți — aproape toți funcționari ai administrației de stat — păstrează de la absolutismul monarhic, pompa; de la iluminismul pe care îl profesau aproape toți, raționalismul său antibaroc și antiscolastic. Originea lor burgheză îi face să aibă o predilecție pentru descrierea concretă a anumitor medii și pentru anumite teme luate din viața de toate zilele.

Astfel, Correia Garção (1724—1772), în *Cantata de Dido*, imitație după Virgiliu, face să răsune strigătele reginei în somptuosul palat de marmoră, neuitînd să așternă pe hîrtie platitudinea zilelor și a nopților petrecute în vila sa de la Fonte Santa și să le descrie cu mult realism pe partenerele

sale de *whist* şi de ceai cu pîine prăjită. Locuinţa sa neîncăpătoare, copiii prost îmbrăcaţi, zgomotele străzii, creditorii formează ambianţa versurilor sale. Domingos dos Reis Quita însă (1728—1770), frizer şi fiu al unui negustor din Brazilia, vădeşte o reală preferinţă pentru o lirică bucolică de o muzicalitate fluentă.

Modul de exprimare preferat al acestui realism de tip burghez (îmbrăcat în vestminte de curte) este, desigur, satira. Cea mai importantă operă literară a grupului arcadienilor este poemul eroicomic *O Hissope*, de António Dinis da Cruz e Silva (1731—1799), magistrat de origine modestă. Autorul se afla la Eloas, în legătură cu înfiinţarea unei academii locale care urma să fie o ramificare a Arcadiei, cînd a avut loc o întîmplare puţin obişnuită: decanul şi episcopul au căzut în fine de acord într-o problemă de ceremonial. Cazul a amuzat copios micul cerc de burghezi cultivaţi ai oraşului, şi Cruz e Silva, care era unul dintre aceştia, a hotărît să-l povestească în versuri comice. Prudenţa l-a obligat să păstreze poemul în manuscris, dar aceasta n-a împiedecat rapida lui răspîndire, fapt semnificativ pentru acea vreme. În acest poem, scris după modelul lui *Lutrin* de Boileau, a cărui personaje sînt alegorice, Cruz e Silva se foloseşte de intriga dintre episcop şi decan pentru a ridiculiza mentalitatea scolastică, versul gongoric şi fastul ostentativ al societăţii clerico-feudale.

Încercările repetate de a se ajunge la un repertoriu naţional de teatru nu au prea fost încununate de succes. Satirizarea aristocraţiei nobiliare şi a valorilor sale inspiră cîteva comedii ca *O Falso Heroísmo (Falsul eroism)*, de Cruz e Silva, şi *Assembleia ou Partida (Adunarea sau plecarea)*, de Correia Garção, din care face parte *Cantada de Dido*. Se traduc operele lui Molière, Corneille, Addison, Racine; se fac adaptări sau se imită tragedii greceşti. Domingos dos Reis Quita compune o altă *Castro*, mult inferioară celei scrise de António Ferreira care i-a servit drept model.

Manuel de Figueiredo (1725—1801) şi-a dedicat întreaga viaţă creării unei tragedii voltairiene, care să exprime ideile

iluminismului, și unei comedii burgheze în care să satirizeze fie nobilimea de viță veche, fie prejudecățile și viciile burgheziei, disprețuind sentimentalismul. Cele 14 volume de opere sînt o sursă inepuizabilă de tipuri și intrigi, rezultat al unui spirit de observație atotcuprinzător, dar nici una din piesele sale n-a ajuns să aibă succes pe scenă.

Cu toate că n-au lăsat nici măcar o singură lucrare, cu excepția celei intitulate *O Hissope*, care să merite să fie citită astăzi, arcadienii au jucat un rol foarte important în evoluția literaturii portugheze: de fapt ei au lichidat gongorismul, au apropiat poezia de realitatea concretă, au creat un nou limbaj poetic și au adus în lirică o tematică cu totul nouă. Activitatea lor i-a influențat pe poeții de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și chiar pe primii romantici.

Noul public și scriitorul. Membrii Arcadiei erau, după cum am văzut, burghezi de formație universitară și funcționari care se bucurau de înalte protecții. Odată cu această formă voalată de mecenat se trezește și interesul publicului pentru literatură, public ce devine din ce în ce mai numeros, stimulînd în felul acesta activitatea editorială. Aceasta explică apariția unor jurnale cu ajutorul cărora se răspîndește literatura și știința, cum ar fi *Gazeta Literária* (1762) și *Jornal Enciclopédico* (1791), ca și numărul mare de traduceri, mai ales din franceză și engleză. Aceste traduceri îi fac pe cititori să fie sensibili la o altă tematică decît cea a arcadienilor. Cîțiva din autorii traduși, cum ar fi Chateaubriand, manifestau tendințe romantice. Traducerile constituie un mijloc de existență pentru unii autori, ca de pildă Bocage și Filinto Elisio. Cu toate că activitatea literară este departe de a fi un mod sigur de a-ți cîștiga existența, presiunea exercitată de public dă scriitorului un sentiment de independență frustrată și chiar de revoltă împotriva protecției magnaților de care nu se putea dispensa. Scriitorii formează un grup relativ numeros, care clocotește de rivalități și disensiuni, cum a fost celebrul „război al poeților" dintre Arcadia Lusitană și grupul lui Ribeira das Naus, din care făcea parte și Filinto Elisio.

Nicolau Tolentino. Ironia sardonică şi amară caracteristică operei lui Nicolau Tolentino de Almeida (1741—1811) reflectă contradicţia dintre sentimentul de dependenţă şi conştiinţa socială a scriitorului.

Profesor de retorică în şcolile regale create de Pombal, mai tîrziu funcţionar superior, Tolentino biciuieşte burghezia, căreia de fapt îi aparţine. În opera lui apar tavernele în care se joacă biliard sau cărţi şi în care un poet îşi recită compoziţiile, fanţii fără ocupaţie, de o eleganţă ieftină, fetele care se îmbracă extravagant, ceaiurile de la serate, reîncălzite de şapte ori, toaletele pretenţioase şi soioase, cîntecele sentimentale braziliene, discuţiile duse la colţ de stradă în jurul evenimentelor mondiale — o întreagă societate care este de fapt cea a poetului şi pe care el se face că o dispreţuieşte atunci cînd cerşeşte protecţia nobilului senior. Nimeni nu ne-a descris, aşa cum a făcut-o Tolentino, atmosfera în care a creat şi a trăit un poet ca Bocage, condiţionat de un public foarte diferit de cel de la palat. În acelaşi timp se face permanent simţit accentul său umanist de tip iluminist, manifest dealtfel în satira *A Guerra (Războiul)*.

Tolentino, care a moştenit simţul cotidianului şi al concretului de la arcadieni, ştie să redea cu subtilitate şi pregnanţă, într-un limbaj simplu şi exact, contrastul dintre sentimentele solemne şi convenţionale şi realitatea, uneori sordidă, pe care ele o ascund. Pe de altă parte, el posedă arta de a demonstra aberaţia unei idei, dezvoltînd impasibil consecinţele sale pînă la absurd, aşa după cum în satira sus amintită face un elogiu fals al războiului. Ironia lui Tolentino este asemănătoare în multe privinţe cu cea a lui Voltaire, dar el practica autoironia, fapt care conferă operei sale o tonalitate lirică.

Bocage. Dacă Tolentino reacţionează prin ironie, Manuel Maria Barbosa du Bocage (1765—1805) este evident un inadaptat, simţindu-se profund frustrat. Fiu de magistrat, el intră în marină, pleacă la Goa, trece prin Rio de Janeiro, dezertează, se întoarce la Lisabona, îşi reia viaţa dezordonată de boem, colaborează şi renunţă la Noua Arcadie, pole-

mizează în special cu părintele José Agostinho de Macedo, și termină prin a fi arestat de către poliția intendentului Pina Manique, fiind acuzat de idei potrivnice ordinii sociale. De la Limoeiro a fost transferat la o casă a Congregației Sfîntului Filip Néri. Apoi s-a dedicat, în ultimii ani, muncii de traducător, cu care își întreținea sora. A murit tuberculos în 1805.

Opera sa prezintă incontestabil cîteva elemente noi. Cel mai caracteristic este hipertrofia personalității. Bocage își face portretul și autobiografia în versuri, spunînd despre sine că este o ființă predestinată (destinul său este să fie implacabil urmărit de nenorociri) ca și modelul său Camões, mărturisindu-ne remușcările și temerile sale de moarte.

Opera lui Bocage ia uneori un ton declamatoriu, de tribun, susținut de un stil curgător, ușor lax, folosind un limbaj neglijent, în care termenii vulgari și chiar obsceni alternează cu aluziile mitologice și frazarea clasică. Frămîntările epocii au marcat opera lui Bocage în pasaje ca acelea în care salută revoluția ce avea loc dincolo de frontierele țării, dar care întîrzia să distrugă „despotismul feroce care ne devorează".

Aceste caracteristici au făcut ca Bocage să se bucure de un considerabil prestigiu printre romanticii portughezi de la începutul secolului al XIX-lea. Herculano a rezumat probabil o impresie colectivă atunci cînd a scris că Bocage a scos poezia din saloane în piața publică.

Literatura portugheză în Brazilia. Una din expresiile cele mai semnificative ale creării unor noi condiții sociale și economice este înflorirea unei producții literare bogate și foarte interesante în îndepărtata colonie braziliană. Centrul producției de zahăr, Bahía, apoi centrul de producție a aurului, Minas Gerais, și în fine centrul comercial maritim brazilian și centrul administrației coloniei, Rio de Janeiro, sînt principalele focare de unde se răspîndește această literatură, reprezentanții ei fiind, în general, foștii discipoli ai școlii iezuite din Rio, care veneau să obțină grade universitare în

Portugalia, sau funcţionarii şi magistraţii pe care o lungă şedere în Brazilia îi va face să fie asimilaţi de societatea braziliană sau, în cel mai bun caz, de aristocraţia coloniaă.

Ambianţa socială din Brazilia, cu problemele ridicate de sclavie sau de vînarea indienilor şi de interesele producătorilor brazilieni ce sînt contrare celor ale comercianţilor din metropolă, imprimă literaturii braziliene unele caracteristici particulare. Cîţiva dintre poeţii din Minas Gerais se găsesc implicaţi în conspiraţia autonomistă a „Neîncrederii Miniere" — printre care Cláudio Manuel da Costa, Silva Alvarenga, Alvarenga Peixoto şi Dr. Tomás António Gonzaga, autorul unuia din cele mai citite şi mai des editate volume de poezie, *Marília de Dirceu.*

Gonzaga (1744—1810) cîntă dragostea sa pentru femeia cu care ar vrea să aibă un copil, să-şi petreacă serile calme de om dedicat studiului şi să împartă ultimele zile ale vieţii sale — un întreg complex de sentimente tipic burgheze, care se situează la o imensă distanţă de galanteria aristocratică şi chiar de convenţionalismul arcadian. Pe de altă parte, el caută în ambianţa în care trăieşte, în peisajul în care negrii scot aurul din mine şi îl spală, în desişurile arse de cei ce desţelenesc pămîntul, în spectacolul preparării tutunului, a trestiei de zahăr, imaginile prin care să-şi exprime sentimentele ori să-şi înfrumuseţeze versurile. Acest simţ al concretului este de tip arcadian; dar odată cu Gonzaga, Cruz e Silva, judecătorul care i-a condamnat pe „Neîncrezători", face să pătrundă în versurile sale peisajul tropical.

Unii poeţi brazilieni caută în mod special teme locale şi se fac ecoul problemelor coloniei. José Basilio da Gama, din Minas Gerais, transpune în vers epic, în *Uruguai* (1769), o revoltă a indienilor împotriva iezuiţilor, reflectînd, pe plan local, politica dusă de Pombal. José de Santa Rita Durão, în *Caramuru,* tot un poem epic, relatează aventurile unui colonist care, simbolic, se căsătoreşte cu o indiană, folosind în poemul său numeroase aspecte ale folclorului brazilian şi chiar cuvinte indigene.

José Anastácio da Cunha și preromantismul. Egocentrismul și resemnarea în opera lui Bocage, pitorescul tropical și dragostea în cea a lui Gonzaga anunță romantismul. Dar nimeni n-a ajuns atît de departe ca Dr. José Anastácio da Cunha (1744—1787) — profesor universitar de matematică, victimă a Inchiziției — în poemele în care își cîntă dragostea sa pentru o țărancă. Toate invențiile poeziei de dragoste, începînd cu cea provensală, care încerca să idealizeze femeia, sînt anulate de pasiunea cu care cei doi amanți se dăruiesc unul altuia, simțindu-se în același timp egali și contopiți într-o singură ființă. Poemul *O Abraco (Îmbrățișarea)*, în care acest sentiment este exprimat cu intensitate și ardoare, rămîne una din piesele cele mai remarcabile din lirica portugheză de dragoste. Doar în *Folhas Caídas (Frunze veștede)* vom mai găsi o poezie atît de pasională.

Anastácio da Cunha a avut multe prilejuri să intre în contact cu străinii și era un bun cunoscător al poeziei engleze. El a cunoscut astfel acel curent precursor al romantismului denumit „preromantism". O altă personalitate care a contribuit la difuzarea preromantismului a fost marchiza de Alorna, Dona Leonor de Almeida (1750—1839), prin călătoriile sale și prin contactele avute cu literații din Franța, Germania, Austria, Anglia, cît și prin salonul său literar deschis la Lisabona. Compozițiile ei sînt totuși fidele modelului clasic, evitînd confesiunea nemijlocită.

Filínto Elisio, reprezentant al școlii arcadiene. Între timp, poeții portughezi continuă să se formeze la școala arcadiană, chiar cei din secolul al XIX-lea. Fidel problematicii arcadienilor, Părintele José Agostinho de Macedo (1761—1831) scrie o serie de poeme de popularizare a științei newtoniene, ca *A Meditação, A Natureza, Viagem Extática ao Templo da Sabedoria (Călătorie extatică în templul științei), Newton.* Părintele Macedo caută să fie didactic și să reflecte clar gîndirea iluministă, ca atunci cînd spune că natura era scufundată în întuneric înainte ca dumnezeu să-l fi creat pe Newton. În poemul *O Oriente* încearcă să-l corecteze pe Ca-

mões, în spiritul criticii aduse acestuia de Verney, şi rescrie *Lusiadele*, privîndu-le de suportul lor mitologic.

Ultimul mare paladin al şcolii arcadiene şi, din întîmplare, reprezentantul său cel mai de seamă este Părintele Francisco Manuel do Nascimento (1734—1819), mult mai cunoscut sub pseudonimul arcadian de Filinto Elísio.

Fiu al unui marinar de fregată şi al unei pescăriţe, el frecventează cercul marchizei de Alorna. Denunţat de propria sa mamă, incitată de duhovnic, el se salvează în ultima clipă şi se stabileşte în Franţa, unde trăieşte din traduceri, din publicarea operelor sale şi din lecţii de portugheză, fiind în relaţii cu cîţiva emigranţi şi cu literaţi francezi, printre care Lamartine. Ca traducător, Filinto l-a introdus în Portugalia pe Chateaubriand şi a pus la îndemîna lui Garret opera *Oberon* de Wieland, care-i va servi drept model pentru a sa *Dona Branca*.

În epistolele, odele şi epigramele sale, Filinto se ocupă pe larg de teoria literară. După părerea lui, materia poeziei este una şi aceeaşi cu materia prozei, iar talentul poetului stă în abila mînuire a cuvintelor, în cunoaşterea vocabularului, în „îndrăzneală", adică în expresivitatea, relieful şi întrebuinţarea exactă a termenilor folosiţi, pe care, pe de altă parte, el îi dorea autentic portughezi, chiar arhaici la nevoie. Puţini poeţi portughezi au redat în versurile lor prozaismul vieţii cotidiene aşa cum l-a redat Filinto cu talentul său viguros; camera întunecoasă, bătrîneţea sa de om singur, amintirea festinurilor şi a serbărilor zgomotoase. Dar lupta sa împotriva sorţii potrivnice, critica neînduplecată adusă instituţiilor şi oamenilor care asupresc poporul, precum şi neobosita sa încredere în victoria finală a libertăţii şi a dreptăţii sînt străbătute de un puternic sentiment plebeu.

Urmaşii lui Filinto, „filintiştii", spre deosebire de cei ai lui Bocage, „elmaniştii", sînt pentru sobrietate, pentru cunoaşterea limbii şi pentru însuşirea modului de expresie a maestrului lor, respingînd modul fluent de exprimare, adeseori lipsit de forţă şi de profunzime, a poeziei bocagiene.

Capitolul XII

ORIGINILE ROMANTISMULUI ÎN PORTUGALIA

Romantismul în Europa. Stilul și genurile clasice au luat naștere și au fost practicate la curțile regale, în cercuri restrînse și în saloanele aristocrației sau ale burgheziei intelectuale. La curtea franceză, cea mai strălucitoare din Europa, aceste forme aristocratice, și mai ales tragedia clasică, înfloriseră în toată splendoarea lor. Dar în unele țări cum era Anglia, curtea era mai puțin strălucitoare. Începînd din secolul al XVI-lea, burghezia comercială și industrială devine o clasă puternică. Influența literaturii clasice a fost mai slabă aici, iar genurile și normele clasicismului nu ajungeau să satisfacă cerințele unui public atît de numeros și de eterogen. Aici, teatrul lui Racine, sobru și de factură severă, făcut pentru a fi prețuit de un public pasionat și educat, n-a reușit niciodată să dezrădăcineze teatrul shakespearean, mai exuberant, mai spectaculos și mai patetic; începînd din secolul al XVI-lea, romanul cunoaște o mare popularitate, fiind un gen mult mai apreciat și oricum accesibil masei de cititori risipiți în întreaga Anglie (Defoe, Richardson, Fielding etc.). Chiar în țările în care influența clasică este hotărîtoare apar lucrări scrise anume pentru marele public, nerespectînd canoanele clasice, ca *Don Quijote* de Cervantes, în care romanul „picaresc" și romanul cavaleresc tradițional își dau întîlnire, ambele fiind forme foarte populare.

La sfîrșitul secolului al XVIII-lea, presiunea publicului crește. Războaiele și revoluțiile au dus la înlăturarea de la putere a aristocrației în multe țări din Europa, privînd o întreagă *elită* de baza ei materială, *elită* a cărei expresie lite-

rară era tragedia și celelalte genuri clasice. Noul public, împrăștiat, eterogen, cere o hrană spirituală pe care clasicii nu puteau să i-o dea. Este un public lipsit de educație literară, care nu cunoaște valorile tradiționale, limbajul poetic, *virtuozitatea* tehnică, aluziile la mitologie sau la alte lucruri. El preferă un limbaj mai obișnuit și mai direct, mai degrabă prolix decît sobru, păsîndu-i prea puțin dacă autorul se supunea sau nu modelelor de bun gust stabilite de tradiția literară. Avînd un contact mai direct cu viața reală și cu natura, acest public aprecia descrierea concretă, peisajul, pitorescul; afectivitatea sa fiind mai instinctuală și mai receptivă la anumite emoții, el este mai sensibil decît acele *elite* la intrigile romanești, la senzațional și la exotic, la sentimentalism, mai puțin exigent în ce privește intriga, măsura și sobrietatea. Dar, pe de altă parte, problemele maselor fiind mai variate și mai presante decît cele ale elitei, noua literatură oferă o varietate de teme și o bogăție de conținut care le depășesc cu mult pe cele ale literaturii clasice, scoțînd totodată în relief anumite aspecte ignorate de societatea literară aleasă.

Scriitorul nu mai depinde de un mecena, ci de publicul burghez. Admirația de care se bucură îl face să capete o nouă conștiință a rolului său în societate, ajungînd în unele cazuri să se socotească un profet conducător de popoare.

Dacă uneori această situație îl duce pe scriitor la un fel de autolatrie și de exibiționism, oferind publicului spectacolul propriilor sale dureri, alteori el devine promotorul unor idei noi, fiind conștient de faptul că se pune în slujba colectivității. Lordul Byron face parte din prima categorie. Victor Hugo, din a doua.

O altă caracteristică a romantismului este spiritul istoric. Burghezia, conștientă de faptul că a transformat societatea, avînd în fața sa largi perspective de viitor, aduce în literatură noțiunea de progres continuu al umanității și de relativitate și evoluție a civilizațiilor. Aceste noțiuni îi inspiraseră pe Voltaire și Condorcet, care vedeau în istorie o luptă pentru libertate a unei majorități oprimate; dar istoricii roman-

tici, ca Guizot și Thierry, introduc în istoriografie noțiunea de luptă de clasă, referindu-se la luptele burgheziei, sau a stării a treia, împotriva aristocrației și a clerului.

Acest spirit istoric mai este legat de mișcarea națională determinată de dezvoltarea unor burghezii naționale, fapt ce constituie una din caracteristicile cele mai importante ale primei jumătăți a secolului al XIX-lea. Se dezvoltă gustul pentru o tradiție locală, pentru poezia populară (folclor), pentru istorie și pentru literatura medievală. Clasicismul s-a răspîndit aproape în toată Europa, dar mai ales în Germania ocupată de Napoleon, cultura franceză fiind aici impusă.

Se căutau noi surse literare, cum ar fi cîntecele populare, teatrul shakespearean, teatrul baroc spaniol, pentru a înlocui tradiția clasică.

În lumina acestor caracteristici generale, condiționate de aceiași factori sociali în întreaga Europă occidentală, romantismul prezintă locuri și epoci diferite. Astfel, în prima sa fază, romantismul apare ca antiiluminist și antiraționalist, exprimînd, pînă la un anumit punct, criza aristocrației feudale zguduită de Revoluția Franceză. Walter Scott, în romanele sale istorice, dă o strălucire poetică îngălbenitelor cronici ale nobilimii engleze; Chateaubriand, în numele unor valori pur afective și iraționale, apără religia catolică împotriva iluminismului. Teoreticienii romantismului german apără monarhia absolutistă, prezicînd unificarea țării. Dar, în fond, toți acești scriitori, chiar în mod inconștient, sînt reprezentanții unei sensibilități care devenise a epocii, mai puțin aristocratică decît cea a clasicilor, și aduc în literatură preferințele și problemele burgheziei pentru care scriau.

Romantismul în Portugalia. Precursorii romantismului în Portugalia sînt Bocage, José Anastácio da Cunha și chiar arcadienii, în măsura în care aduceau în literatură concretul și cotidianul prin traducerile lor și prin contactele cu literaturile străine.

Împrejurările în care s-a realizat revoluția politică portugheză au conferit romantismului portughez o fizionomie proprie.

Contrar celor întîmplate în general în Europa, unde romantismul s-a născut dintr-o reacție contrarevoluționară și antifranceză, romantismul portughez este, în ansamblu, favorabil revoluției liberale. Marii scriitori romantici, în special Herculano și Garrett, se întorc în Portugalia în toiul luptelor pentru a se bate pe liniile frontului din Porto împotriva miguelismului. Ei sînt interpreții idealurilor revoluționare și susțin că revoluția literară este un aspect al revoluției sociale.

De aceea, romantismul portughez marchează o ruptură cu trecutul, ca și revoluția politică. Temele, genurile literare, ideile sînt importate și impuse de sus în jos, din afară înăuntru, inclusiv naționalismul său de tip medieval. Dacă se vorbește de o tradiție în cazul romantismului portughez, atunci aceasta este tradiția pombalină, reformatoare, antiiezuită și modernizatoare. Verney, arcadienii, reforma universitară, „xenofilii" constituie o adevărată introducere în romantismul portughez.

Pe de altă parte, originile romantismului portughez sînt mai ales franceze. Influența engleză este trecătoare, cea germană superficială, dar ceea ce rămîne și constituie aproape o bază de plecare este ideologia revoluționară franceză, asimilată de reprezentanții de seamă ai romantismului, în perioada exilului.

Mai există și unele aspecte particulare care nu distonează în ansamblu: exemple de influență engleză și germană, exemple de ideologie contrarevoluționară etc. Dar ceea ce este tipic pentru romantismul portughez este solidaritatea dintre revoluția literară și revoluția politico-socială.

Emigranții. Revoluția de la 1820 a fost salutată cu entuziasm de către intelectualitatea portugheză, în special de către tinerele cadre universitare din Coimbra. Unul dintre acești tineri, Garrett, compune, în afară de cîteva ode arcadiene închinate libertății, o tragedie în stil clasic, inspirată de Addison și Alfieri (autori cunoscuți de arcadieni), intitulată *Catão (Caton)*, în care eroul se sinucide pentru a nu asista la moartea libertății romane.

Întoarcerile succesive la absolutism i-au făcut pe intelectuali şi pe oamenii politici să emigreze în masă, mai ales în Franţa şi Anglia. Mouzinho da Silveira, Domingos Bontempo, pictorul Sequeira, Passos Manuel, José Estêvao, juristul şi filozoful Silvestre Pinheiro Ferreira figurează printre aceşti emigranţi. Garrett, care era o personalitate cunoscută, a făcut parte din primul val de emigranţi din 1823, după Vila Francada, lovitură de stat care a abolit Constituţia din 1822, ca şi din cel de-al doilea, din 1828, care a fost şi cel mai important. După ce Don Miguel a fost proclamat rege absolut, numeroşi portughezi s-au refugiat în străinătate, fugind de ameninţarea ştreangului şi a închisorilor subterane de la San Julião da Barra. Herculano, deşi foarte tînăr, era la curent cu literatura preromantică. El a fugit în Anglia după revolta eşuată a regimentului de infanterie din 1831, iar după aceea s-a stabilit, un timp, în Franţa. Acest val de emigranţi a fost atît de compact şi de activ încît şi-a avut propria sa activitate literară; ziare, ca *Chaveco Liberal*, condus de Garrett, numeroase pamflete şi chiar reprezentaţii teatrale, ca cea cu piesa *Catão* de Garrett.

Acest fapt a avut o mare importanţă pentru cultura portugheză din prima jumătate a secolului al XIX-lea, dînd posibilitatea formării unei noi *elite*, cu vederi mai largi, de un nivel cultural cu adevărat european.

Contactul cu străinătatea s-a repercutat în mod diferit în rîndurile emigranţilor. Astfel, Garrett a fost influenţat mai ales de ambianţa literară şi de viaţa socială din Anglia tradiţionalistă şi conservatoare, de operele lui Byron şi Walter Scott, de cîmpiile întinse şi de ruinele gotice. Herculano pare să fi fost puternic influenţat de revoluţia franceză din 1830 şi de atmosfera creată de aceasta, de studiile istorice ale lui Guizot şi Thierry, de catolicismul liberal al lui Lamennais, receptînd totodată influenţele exercitate de Madame de Staël şi Chateaubriand, cunoscut deja la Lisabona.

La întoarcere, emigranţii aduceau cu ei un stindard revoluţionar, Carta Constituţională, şi un program care reconstruia din temelii societatea portugheză, programul lui

Mouzinho. Incercuiți pe străzile din Porto, luni în șir în toiul focului, puși în situația de a învinge sau de a muri, avînd împotriva lor o întreagă armată aținată de călugării aflați în mijlocul ei cu crucea și cu arma în mînă, acești oameni s-au făcut una cu revoluția, singura care le permitea să se întoarcă în patrie și să creadă într-un viitor luminos. Războiul a agravat situația, făcînd din nou posibile soluțiile radicale. După ce emigranții ies din încercuire, un adevărat seism social zguduie societatea portugheză timp de doi sau trei ani; ei asistă la prăbușirea edificiului tradițional din care fuseseră expulzați, la lichidarea aristocrației politice, la expulzarea preoților, la distribuirea pămînturilor expropriate celor ce au învins.

Emigranții trebuiau să clădească pe ruine o nouă societate. Problemele legate de formarea unei clase mijlocii, a cărei bază economică să fie proprietatea agricolă medie și mică, și de modernizarea tehnică a țării, problemele morale și culturale determinate de dispariția clerului, fosta elită conducătoare a poporului portughez, problema învățămîntului public, problema creării unei noi literaturi cereau soluționări urgente. Emigranții caută să le rezolve în spiritul unei ideologii revoluționare formate din aporturi, dar și din ce le oferise secolul al XVIII-lea portughez.

Începutul romantismului portughez a fost marcat de anul publicării lucrării *Camões*, de Garrett (1825). Dar această operă, dincolo de faptul că a fost scrisă în stil arcadian și a fost puternic influențată de preromantism, a rămas izolată, ca și *Dona Branca* apărută în anul următor. Nu se poate vorbi de existența unei adevărate școli romantice decît începînd cu anul 1836, an în care a fost fundată *Panorama* și publicate poeziile și primele povestiri istorice ale lui Herculano, în care și-a făcut apariția teatrul romantic al lui Garrett și alte lucrări de importanță minoră, dar care au însemnat totuși triumful unei noi sensibilități ca și *Noites no Castelo (Nopți la castel)*, de Castilho (1836).

Capitolul XIII
PRIMII ROMANTICI

Garrett. Născut în 1799 într-o familie de comercianți cu afaceri în Brazilia, Garrett primește o educație arcadiană și urmează școala lui Filinto Elísio, pe care a încercat mai tîrziu să-l impună ca autor al poemului *Camões*. La Coimbra, unde a urmat Dreptul, el face parte din asociațiile secrete și începe să devină cunoscut prin odele sale închinate evenimentelor din 1820. El ocupă o funcție birocratică sub noul regim și e silit să emigreze în 1823. Întorcîndu-se în țară, cu ocazia proclamării Cartei de către Don Pedro al IV-lea (1826), el activează în cadrul jurnalismului de tip liberal, care îi aduce o detenție de trei luni și amenințarea cu ștreangul. Emigrînd a doua oară (1828—1832), el cunoaște foamea și are un rol activ, deși cam neclar, în polemicile dintre emigranți. El mai activează sub conducerea lui Mouzinho da Silveira în epoca în care acesta și-a publicat decretele revoluționare. După terminarea războiului civil, el se întoarce în străinătate în calitate de consul general la Bruxelles și profită de clipele de răgaz pentru a studia germana. La izbucnirea revoluției din septembrie, se afla în Portugalia.

Manuel Passos, șeful guvernului revoluționar și popular, i-a încredințat misiunea de a crea un teatru național. Numit inspector general al teatrelor, Garrett organizează Conservatorul, Teatrul Național și începe el însuși să scrie piese în vederea alcătuirii unui repertoriu național: *Un auto de Gil Vicente* (1838), *O Alfageme de Santarém (Armurierul din Santarem*, 1841).

În 1842 are loc lovitura de stat reacționară dată de Costa Cabral, care reactualizează Carta. Garrett, demis din funcțiile sale oficiale, se lansează într-o campanie susținută împotriva noului guvern, campanie ce se reflectă în opera sa literară: în romanul *O Arco de Santana (Arcul Santana*, 1845) atacă reacțiunea clericală ce renaște în cabralism; în *Viagens na Minha Terra (Călătorie pe meleagurile mele*, 1846) combate specula pe care cabralismul o favorizează. În această perioadă publică și alte lucrări, cum ar fi *Frai Luis de Sousa* (1834) și *Romanceiro* (vol. I, 1842), culegere de romanțe populare.

După căderea lui Cabral, în 1851, Garrett capătă din nou funcții oficiale printre care cea de ministru de externe, în 1852, în cadrul unei mari acțiuni colective cunoscută sub numele de Regenerație. Este recompensat cu titlul de viconte de Almeida Garrett. O pasiune tîrzie pentru o celebră doamnă din înalta societate îi inspiră ultimul său volum de poezii lirice, *Folhas Caídas* (1853). Moare în 1854.

Garrett a fost o figură a vieții mondene din epoca sa, făcîndu-se cunoscut atît prin aventurile sale galante cît și printr-un anumit snobism de tip exhibiționist. Dar sub această mască pulsează o viață emoțională intensă, care conferă unei anumite părți din opera sa literară o profunzime psihologică despre care nu s-a vorbit destul.

Primele poeme. Cele două poeme narative ale lui Garrett sînt scrise sub impresiile exilului, dar stau sub semnul școlii arcadiene. Este vorba de *Camões* (1825), cu care marchează începutul romantismului portughez, și *Dona Branca* (1826). În primul poem, eroul hoinărește pe străzile Lisabonei, copleșit de dorul iubitei moarte, de nedreptatea regelui care nu-i recompensa poemul, apăsat de mizeria pe care numai Jau i-o alina, cerșind pe străzi pentru Camões; știrea fatală a dezastrului de la Alcácer Quibir vine să pună capăt acestei vieți fără rost, moartea poetului identificîndu-se cu cea a patriei. Poemul urmează foarte îndeaproape *Lusiadele*, ca compoziție și limbaj. Au fost reproduse serii întregi de strofe din poemul lui Camões. Dar compoziția relevă o oarecare lipsă de imaginație, manifestată chiar de debilitatea intrigii.

Unele peisaje cu ruine şi tema geniului neînţeles dovedesc influenţa romantică, mai ales cea a lui Byron. Întregul poem este scris pe un ton elegiac, propriu emigrantului nostalgic, şi este întretăiat de cîteva imnuri dedicate unei libertăţi care se întrezărea undeva departe. Poemul este scris în versuri albe, recomandate de arcadieni, iar aluziile la mitologie sînt puţin numeroase.

Deşi scrisă în versuri albe, *Dona Branca* are un caracter diferit: povestind amorurile unei infante portugheze cu un prinţ maur care luptă sub zidurile cetăţii Silves, Garrett se vrea inspirat de evul mediu, cu pitorescul său, cu credinţele sale în magii şi vrăjitorii, prin acea tentativă deliberată de a introduce în Portugalia aspectul folcloric şi medieval al romantismului englez şi german şi mai ales prin înlocuirea mitologiei greceşti şi romane cu o presupusă mitologie naţională şi populară.

Aceste poeme n-au exercitat o influenţă imediată, şi nici n-au făcut şcoală. Ele reprezintă doar o trecere de la arcadism la romantism.

Crearea teatrului naţional. Garrett ajunge efectiv şeful şcolii romantice portugheze atunci cînd, în 1836, primeşte de la guvernul popular septembrist misiunea de a organiza un teatru naţional. Abandonînd tragedia clasică, pe care a cultivat-o în *Catão*, Garrett preia de la romantici, printre alte inovaţii, folosirea prozei în teatru şi amestecul de comic şi tragic. A ales teme din istoria naţională cu un scop clar educativ. În *Um auto de Gil Vicente* se evocă splendoarea curţii manueline, în *O Alfageme de Santarém*, luptele populare pentru independenţă în secolul al XVI-lea.

Aceste lucrări suferă de defectele comune întregului teatru romantic: exteriorizarea, frazeologia convenţională şi declamatoria, sărăcia psihologică, abuzul de pitoresc.

Romanul. Aceeaşi preocupare pentru pitorescul medieval se reflectă şi în *O Arco de Santana* (1845), în care se istorisesc luptele dintre burghezii din Porto, sprijiniţi de regele Don Pedro, şi episcopii feudali. Dar *Viagens na Minha Terra*

(1846), operă singulară în ansamblul literaturii portugheze, ne oferă primul exemplu de roman modern portughez.

Viagens na Minha Terra este povestirea, în mare, a unui voiaj la Santarém, întreruptă de digresiuni cu privire la cele mai variate subiecte, în care se profită de ocazie pentru a se ataca specula favorizată de guvernul lui Costa Cabral. Printre aceste descrieri și considerații se strecoară romanul unui soldat din armata liberală care emigrase în Anglia și care se întoarce la Santarém pentru a revedea locurile copilăriei, pe verișoara sa, pe bunica oarbă de atîta plîns și pe bătrînul preot care era duhovnicul acestei familii și (soldatul a descoperit cu această ocazie) propriul său tată. Ezitînd între iubita sa din Anglia și cea din Santarém, exasperat de ura împotriva preotului, pe care-l face răspunzător de nenorocirile familiei sale, surprins să se știe fiul acestuia tocmai în momentul în care era pe punctul de a-l omorî, soldatul liberal hotărăște în cele din urmă, nemaiputînd să îndure chinul acestor lupte interioare, să se ocupe de politică și de speculă, socotite ca o evadare și un joc.

Această intrigă reflectă o simbolică politică și socială fără echivoc: emigrantul e fiul preotului așa cum Portugalia revoluționară este vlăstarul Portugaliei clericale; și numai din întîmplare nu-și asasinează tatăl, așa cum o va face noua Portugalie cu cea veche. Emigrantul, fiind angajat sentimental în Anglia, nu mai poate face același lucru pe pămînturile copilăriei sale. Alte iubiri, altă civilizație îl vor face să-și piardă candoarea. Politica asociată cu speculațiile bancare nu este în ultimă instanță decît un joc de sceptici, în care vechii emigranți obosiți și deziluzionați își găseau un refugiu. Dar în prezentarea acestor contradicții istorico-sociale, care au determinat situațiile dramatice în care se află personajele, Garrett introduce un conținut psihologic extrem de original. Eroul romanului, Carlos, este o ființă nestatornică, dar care luptă cu propria sa nestatornicie, încercînd să-și domine labilitatea psihică printr-un examen continuu de conștiință. Contradicțiile nu se reflectă doar în relațiile dintre personaje, ci chiar în conștiința individului al cărui echilibru este făcut dintr-o serie de momente instabile.

Nici un alt scriitor portughez nu a făcut o mai profundă analiză psihologică şi nu a folosit în acest scop un instrument atît de ciudat cum este dialogul lui Garrett, plin de suspensii, de subînţelesuri, de sensuri duble şi de insinuări care nu ajung să fie formulate.

Frai Luís de Sousa. În cea mai reuşită realizare a lui Garrett: *Frai Luís de Sousa* (1843) analiza subtilă a unui „eu" contradictoriu este dublată de simţul armoniei şi al noblеţei clasice a proporţiilor. În această operă, exerciţiul tragediei clasice *(Mérope, Catão)*, libertatea dramei romantice, care se manifestă mai ales prin folosirea prozei în locul versurilor, şi pătrunzătoarea intuiţie psihologică a autorului, bazată pe o bogată experienţă personală, concură la reuşita ei. Tema clasică a Destinului sau a Fatalităţii, care conduce frenetica dar inutila agitaţie a oamenilor, este completată de o fină observaţie a contradicţiilor intime, a imponderabilităţii sentimentelor mereu schimbătoare care transformă coerenţa şi consistenţa afectelor în deşertăciune sau minciună.

Destinul îl face pe Don João al Portugaliei să se întoarcă acasă după ce fusese crezut mort în bătălia de la Alcácer Quibir; iar acest eveniment, care pare să fi fost prevăzut, dorit chiar de unele personaje, vine să lămurească o situaţie neaşteptată pentru Don João şi pentru cei care se considerau credincioşi memoriei sale: totul s-a schimbat; nu numai pentru că soţia sa se căsătorise, dar şi pentru că fidelul său scutier, care-i venera neobosit memoria, devenise pe nesimţite fidel fiicei noului soţ al stăpînei sale. Credinciosul scutier, Telmo País, îşi dă seama de această mutaţie abia în final. Iar peregrinul venit din ţara morţilor a trebuit să se întoarcă pe acelaşi drum, dincolo, ca un impostor, căci pentru el nu mai era loc aici.

Operă în acelaşi timp modernă, prin noul şi bogatul său conţinut psihologic, şi clasică, prin arta cu care autorul s-a întîlnit cu solemnitatea şi transcendentalismul tragediei greceşti, folosind cu măiestrie valoarea sugestivă a ceremonialului catolic, *Frai Luís de Sousa* poate fi considerată

una dintre cele mai mari creații dramatice ale romantismului european.

Lirica lui Garrett. Romanul *Viajens na Minha Terra* și piesa *Frai Luís de Sousa* denotă faptul că Garrett este, în ceea ce a dat el mai bun, un dramaturg ce posedă, poate ca nici un alt scriitor portughez, arta dialogului. Chiar cea mai valoroasă parte a liricii sale pare un monolog dramatic sau un dialog dus cu un interlocutor invizibil.

Ca poet liric, Garrett a evoluat de la un arcadism aproape pur, de o răceală retorică, în *Lírica de João Minimo* (1829), la un romantism individualist, pasional și intim, aproape scandalizant, care prin violența sa sfîșietoare se apropie de poemele lui José Anastácio da Cunha. În *Folhas Caídas* (1853), în care se reflectă această ultimă fază a evoluției sale lirice, expresia este directă și revelatoare, apropiindu-se de strigăt sau geamăt. Materialul retoric se simplifică substanțial; limbajul este aproape colocvial, eufemismele sînt rare; el adoptă rima (proscrisă de arcadieni) și se apropie de formele populare și tradiționale ale tradiționalei *redondilha*, fără să excludă catrenul; imaginile sînt lipsite de fantezie și originalitate. Uneori se fac simțite unele contradicții intime, dar în general temele sînt primare: extazul care-l cuprinde pe îndrăgostit, evocarea clipelor fericite, despărțirea. Nu amorul burghez care se sfîrșește prin căsătorie este ceea ce versifică Garrett, ci dragostea care nu recunoaște limitarea libertății pasionale a individului, căci chiar dacă este exasperare sau bucurie intensă, tot durere rămîne. Dar ideea de bărbat fatal sau de bărbat victimă a unei femei, clară în scrisoarea lui Carlos către Joaninha *(Viagens na Minha Terra)*, limitează totuși, într-o oarecare măsură, această sinceritate.

Folhas Caídas este cea mai reprezentativă operă a liricii romantice portugheze, iar volumul *Flores sem Fruto (Flori fără fructe*, 1843) rămîne undeva la jumătatea drumului între arcadism și cea de-a doua manieră lirică a lui Garrett.

Garrett și naționalismul literar. Garrett s-a declarat pentru întoarcerea literaturii la izvoarele sale naționale și populare în diferite prefețe și note la lucrările sale. El con-

sidera că o adevărată operă de artă trebuie să fie autentic națională, iar condiția ca ea să fie națională este ca ea să fie populară. În cadrul acestei orientări, în afară de faptul că a folosit legendele și faptele istorice naționale în operele sale, el a mai întreprins o culegere de *rimances* [1] tradiționale în al său *Romanceiro* (1843—1851). Astfel a început, în Portugalia, studiul poeziei populare, continuat după aceea de Teófilo Braga și de alții. Totuși, concepția sa despre „popor" era oarecum literară și abstractă, concepție pe care o împărtășeau și alți romantici, mai ales cei din Germania. Garrett îmbină deci un populism teoretic cu o manieră aristocratică și poate fi considerat precursorul unor curente literare cum este așa-numitul „naționalism" de la sfîrșitul secolului, care va folosi teme folclorice și tradiționale pentru a se îndepărta de problemele concrete (tehnice, economice, educative etc.) ale populației portugheze din epoca respectivă.

În același timp trebuie menționat faptul că Garrett, mai mult decît oricare alt scriitor romantic portughez, a transformat limba scrisă în sensul că a apropiat-o de limbajul vorbit.

Alexandre Herculano. Născut în timpul celei de-a doua invazii franceze (1810), într-o familie de mici burghezi, Alexandre Herculano de Carvalho e Araujo, care din lipsă de mijloace materiale n-a putut să urmeze cursurile universitare, a emigrat la vîrsta de 21 de ani, a fost soldat pe front, iar la întoarcere s-a angajat ca bibliotecar la Biblioteca Publică din Porto. Revoluția septembristă de care a profitat Garrett l-a făcut să demisioneze din funcția sa, în semn de protest, și să intre în opoziție prin răsunătoarea broșură *A Voz do Profeta (Vocea profetului)*, care l-a consacrat ca scriitor. Se dedică profesiunii de ziarist, conduce *O Panorama*, pînă cînd, în 1839, obține postul de director al bibliotecilor regale

[1] Autorul acestei cărți propune: cuvîntul „rimanță" să fie rezervat pentru povestirile populare în versuri (rimanța lui Nau Catrineta, de ex.); cuvîntul „romanță" să fie rezervat pentru limba populară vorbită în Romania (în opoziție cu latina); cuvîntul „roman" să fie folosit în sensul său cel mai curent (traducerea cuvîntului spaniol „novela" și a francezului „roman") (N.A.).

de la Ajuda și Necessidades, bucurîndu-se de încrederea regelui consort Don Fernando. Această funcție i-a dat posibilitatea să se dedice cu entuziasm studiilor istorice.

Ales deputat, în 1840, de către Partidul Cartist (conservator), el a apărat un proiect de reformă generală și de popularizare a învățămîntului; dar dictatura lui Costa Cabral l-a făcut să se retragă din politică. Între timp, apariția lucrării *Istoria Portugaliei* (vol. I, 1846) dă naștere unor violente polemici cu clerul, care-l situează pe Herculano pe o poziție combativă anticlericală.

În 1850 participă la lovitura de stat dată de Regenerație, care a dus la răsturnarea cabralismului. Inițial el a colaborat cu primul guvern revoluționar, dar cîteva luni mai tîrziu, cînd programul său de reforme a fost înlocuit de o politică oportunistă reprezentată de Rodrigo da Fonseca Magalhaes, el a trecut în opoziție, înființînd și conducînd două ziare: *O País (Țara*, 1851) și *O Português* (1853). Ca membru al opoziției, Herculano a fost ales președinte al Camerei Municipale din Belém. În acest timp el a continuat polemica sa cu clerul publicînd *História da Origem e Estabelecimento da Inquisicão (Istoria originii și creării Inchiziției)* și conducînd campania împotriva încercării de a introduce călugărițele lazariste în Lisabona. Membru al comisiei de revizuire a Codului Civil, el reușește să introducă articolul privitor la căsătoria civilă, pe care o va apăra cu prilejul unei noi serii de polemici.

Începînd din 1867, el se dedică cultivării pămîntului la ferma sa din Vale de Lobos, în apropiere de Santarém, continuîndu-și, totuși, într-o oarecare măsură, activitatea sa de scriitor și persoană publică. El se stinge aici în 1877, neîmpăcat cu Biserica (cu toate că s-a declarat catolic), dar bucurîndu-se de un prestigiu național de care puțini oameni avuseseră parte în istoria portugheză.

Poezii. Primele producții ale lui Herculano, poeme inspirate de unii autori englezi și germani reunite în *Harpa do Crente (Harpa Credinciosului)* și apărute în 1838, reflectă încă de la vîrsta de 18 ani influența romantismului religios

și antiiluminist. Herculano ne oferă meditații în versuri asupra marilor teme cu caracter religios sau filozofic, ca *Deus*, pedepsirea răilor, sublimul naturii, libertatea, în care se reflectă grandoarea biblică a *Mesiadei* de Klopstock, sau a *Paradisului pierdut* de Milton. Exilul l-a făcut să abordeze noi teme cu caracter mai personal, inspirate de tristețea dezrădăcinării și de barbariile războiului. Furtuna, munții răscoliți, crucea părăsită, întoarcerea emigrantului, împușcăturile, somnul morților pe cîmpul de bătaie sînt aspecte spre care Herculano se îndreaptă cu toată forța personalității sale, potențate de peisajul devastat. Un suflu epic animă din cînd în cînd aceste versuri viguroase, pe alocuri greoaie, în care notele lirice sînt rare.

Teoreticianul romantismului. Herculano este, în mai mare măsură decît Garrett, un om de școală, care-și ghidează activitatea sa literară după anumite principii. Acest fapt și educația sa literară, diferită de cea a lui Garrett, fac din el adevăratul teoretician al romantismului portughez. El și-a expus principiile sale literare în numeroase pagini de critică, reunite sub titlul *Opúsculos*.

La întoarcerea sa din exil, Herculano s-a gîndit că revoluția politică și socială ar trebui să se reflecte și în literatură. Literatura clasică era, după părerea lui Herculano, expresia artistică a despotismului monarhic, o literatură care a luat naștere și a înflorit la și pentru curțile regale; se simțea nevoia să fie înlocuită de o literatură cu caracter popular și cu adevărat național. Prin literatură cu caracter popular și național Herculano înțelegea o literatură care să se adreseze marelui public și care să fie produsul spontan al vieții sociale și nu o imitație a modelelor grecești și latine. Literatura modernă, escaladînd trei secole de clasicism și absolutism, trebuia să-și găsească modelele sau antecedentele în evul mediu, pe care Herculano și istoricii romantici îl considerau o epocă în care forțele sociale (aristocrația și poporul) se dezvoltaseră spontan, fără intervenția puterii centrale. Herculano mai considera că literatura trebuia să fie legată de noua orientare filozofică, reprezentată de Schelling, Herder,

Vico — în același timp istorică și idealistă. De pe aceste poziții el combătea teoria aristocratică a artei-imitație a naturii. Poetul are intuiția unei lumi mai perfecte decît cea reală, lumea ideilor, iar rolul său este acela de a exprima idealitatea pe care a avut privilegiul să o cunoască.

Romancierul. Herculano caută să aplice aceste idei în nuvelele și romanele sale istorice pe care le-a publicat începînd din 1838 în Panorama și în *Revista Universal Lisbonense*, urmînd modelele create de Walter Scott și Victor Hugo *(Notre Dame de Paris)*. Personajele sale sînt diabolice sau angelice. Ele sînt expresii ale unei lumi transcendente și sînt mînate de o forță irezistibilă.

Herculano exaltă și descrie un ev mediu exemplar — o epocă a bărbăției, a oamenilor integri, a onoarei și a curajului, a sentimentelor majore, a spiritului cavaleresc, prezentînd astfel burgheziei, care în sinea sa îi admira pe nobili, tipul ideal și combătînd totodată radicalismul iacobin al septembriștilor, în acord cu prima fază, trecătoare, a romantismului său.

Romanul istoric al lui Herculano se caracterizează prin obiectivitatea reconstituirii istorice, bazată pe studiul atent al izvoarelor și redată prin jocul personajelor ce reprezintă întotdeauna toate clasele sociale: clerul, nobilimea, burghezia orășenească, evreii, maurii. Ansamblul constituit din *Eurico (Episcopul)*, ce se ocupă de perioada invaziei arabe, *O Bobo (Măscăriciul)*, de perioada de creare a națiunii portugheze, „Arras por Foro de Espanha" (inclus în volumul *Lendas e Narrativas) (Legende și povestiri)*, de epoca lui Don Fernando, *O Monge de Cister (Călugărul din Cister)*, de domnia lui Don João I, a constituit o istorie politică și socială a societății portugheze de la origini pînă la sfîrșitul evului mediu.

Intrigile acestor romane sînt bine ticluite, scenele spectaculoase bine făcute, descrierile pregnante, personajele foarte bine conturate iar peisajele romantice sînt acelea pe care le găsim și în *Poesías*. Un suflu epic sau de baladă animă unele pagini, în timp ce în altele ne impresionează acel sarcasm amar, propriu unui temperament care nu cunoaște jumătățile de măsură ale umoristului. Herculano este un

fin dăltuitor în construcţiile sale de ansamblu. Nu este vorba de o adevărată sinteză, ci mai degrabă de o îmbinare de elemente diverse.

Se poate spune că romanele lui Herculano continuă tradiţia romanului portughez care practic se oprise la romanele bucolice din secolul al XVII-lea.

Istoricul stării a treia. Romanele lui Herculano constituie o introducere la *História de Portugal* (1846—1853). În această operă, influenţată în special de istoricii francezi Guizot şi Thierry, Herculano îşi propune să realizeze o istorie politică şi socială a evului mediu portughez, subliniind rolul stării a treia, adică al burgheziei. Această clasă îşi avea consiliile sale rurale înfiinţate de regii care populaseră teritoriul luat de la mauri. Herculano analizează structura juridică şi politică a acestor consilii, povesteşte luptele lor împotriva nobilimii şi mai ales a clerului, în care sînt aliaţii regalităţii, şi urmăreşte evoluţia lor pînă la domnia lui Don Afonso al III-lea.

Cu această operă debutează. în mod strălucit, studiul propriu-zis al istoriei societăţii portugheze, venind după simplele naraţiuni ce înfăţişau doar faptele de arme şi succesele diplomatice ale regilor şi marilor personalităţi. Pe de altă parte, Herculano încearcă o revizuire generală a istoriei politice, analizînd materialul acumulat înaintea lui, neexploatat cum se cuvine, demascînd caracterul fals al unor legende şi întîmplări care ajunseseră aproape să fie o realitate istorică, cum ar fi miracolul de la Ourique. Din această cauză insultele clerului împotriva istoricului nu mai conteneau, transformîndu-se într-o polemică ce oglindea de fapt ciocnirea dintre mentalitatea tradiţională şi spiritul ştiinţific şi european pe care-l reprezenta Herculano.

Această istorie a evului mediu portughez este un fragment dintr-o mare lucrare de sinteză pe care Herculano o schiţase cu diverse ocazii. Forţa motrice a istoriei Portugaliei ar fi clasa mijlocie, organizată la început în consilii. Ea triumfă sub domnia lui Don João I, rege popular. Dar descoperirile geografice vor incita spiritul de aventură, vor duce la trîndăvie, vor încuraja tendinţa către o viaţă uşoară şi vor con-

solida autoritatea regelui care se înconjoară de trîndavi și de paraziți, subjugînd clasa mijlocie cu ajutorul puterii clericale. Cele trei secole de monarhie absolută, de imperiu colonial și de clasicism au fost secole de decadență, din care Portugalia începe să se redreseze odată cu promovarea liberalismului prin legile lui Mouzinho, orientate spre o dezvoltare a agriculturii.

În cadrul acestei scheme se integrează, deși își are locul său aparte, *História da Origem e Estabelecimento da Inquisição em Portugal*, în care se analizează alianța dintre Biserică și puterea regală. Aceasta se folosește de puternicul instrument al Inchiziției. Spre deosebire de lunga perioadă analizată în *Istoria Portugaliei*, Herculano se rezumă, în această lucrare, la studiul corespondenței diplomatice dintre Don João al III-lea și Sfîntul Scaun, subliniind cupiditatea regelui, foarte dispus să-i jefuiască pe evrei, și duplicitatea venală a diplomaților romani care oscilau între rege și evrei, în funcție de sumele pe care le primeau dintr-o parte sau alta. Perspectiva socială din această operă este mai limitată decît cea îmbrățișată de *Istoria Portugaliei;* dar materia care constituie obiectul său rămîne definitiv clarificată printr-o documentație exhaustivă și irefutabilă.

Ideologie și politică în O p ú s c u l o s. Activitatea politică ocupă un loc important în viața lui Herculano. Adversar al septembrismului și ulterior al cabralismului, deputat, unul din promotorii primei faze a Regenerației și mai apoi șef al opoziției, animator al unor asociații și ziare, figură proeminentă a campaniei duse împotriva clerului portughez, Herculano și-a expus clar gîndirea sa politică în nenumărate rînduri și s-a văzut antrenat în diferite polemici de doctrină. Vasta sa activitate jurnalistică este reunită (deși numai parțial) în colecția *Opúsculos*. Aceste articole au început să fie publicate în 1873. Gîndirea politică a lui Herculano se definește mai ales pornind de la revoluția europeană de la 1848 și de la criza politică portugheză din 1851. El vede în revoluția din 1848 o criză a clasei mijlocii — adică a burgheziei mici și mijlocii — strivite între proletariat și o oli-

garhie financiară absolutisto-clericală. Această criză este determinată, după Herculano, de dezvoltarea manufacturieră stimulată de apariția mașinilor, care duce la concentrarea bogăției și la proletarizare. Fără să se ocupe de aspectul mondial al crizei, Herculano studiază mijloacele de prevenire a acesteia în Portugalia, înainte să se facă simțite efectele industrializării. În acest scop, propune legi care să faciliteze accesul proletariatului rural la mica proprietate. Idealul său social este cel al unei țări de mici proprietari ce posedă propriile lor mijloace de producție.

În ce privește aspectul politic, Herculano propune întărirea municipiilor împotriva tendinței absorbante a puterii centrale și întrezărește un stat constituit dintr-o federație de municipii cu largă autonomie. Conform acestei viziuni, Herculano a luptat împotriva puterii clerului, pe care-l considera aliat al absolutismului; pentru libertățile individuale pe care le vedea amenințate de un sistem electoral viciat și de o centralizare administrativă excesivă; împotriva armatelor permanente, care, după opinia sa, constituiau o armă periculoasă în mîna guvernelor. A fost, de asemeni, partizanul entuziast al dezvoltării învățămîntului popular, chiar în dauna celui universitar.

Acest sistem de idei a avut o adîncă înrîurire asupra elementelor celor mai luminate ale micii burghezii, pe lîngă care Herculano s-a bucurat de un mare prestigiu, în așa măsură încît în epoca creării Partidului Republican Portughez el a fost considerat unul din precursorii acestuia.

António Feliciano de Castilho și formalismul în poezie. Contemporan cu Garrett, António Feliciano de Castilho (1800—1875) n-a fost capabil să depășească arcadismul în spiritul căruia a fost educat. El a rămas un abil versificator, un fel de Manuel Bernardes al versului, cu toate eforturile sale de a fi în pas cu evoluția modelor literare. Abordînd la început temele clasice, în *Cartas de Eco a Narciso (Scrisorile lui Eco către Narcis)*, el sfîrșește prin a încerca să trateze temele romantice în ceea ce au ele mai superficial și convențional, în *Noites no Castelo (Nopți la Castel)*, apă-

rută în 1836. S-a străduit să urmeze tendințele politice și ideologice ale epocii sale, mai ales în *A Felicidade pela Agricultura (Bunăstarea prin agricultură*, 1849), în care există vagi licăriri de critică socială adusă societății liberale. Activitatea sa de predilecție o constituie traducerile și adaptările, în care nu o dată trădează originalul: l-a tradus pe Virgiliu, Anacreon, Ovidiu, Molière, Goethe. A fost, în afară de aceasta, un inițiator și un colaborator asiduu al revistelor literare, foarte multe la număr și foarte citite în acea epocă, cum sînt *O Panorama, Revista Universal Lisbonense, Arquivo Pitoresco.* În acest sens se dovedește a fi un mare animator al „republicii literelor", un diplomat al literaturii, care reunește în jurul său colaboratori, prieteni și admiratori. Prefațează, elogiază și îi protejează pe scriitorii care se grupează în jurul său. Dispariția lui Garrett, în 1854, îl lasă fără rival.

Imitatorii și discipolii primilor romantici. Pînă aproape de 1850 în jurul lui Herculano, Garrett și Castilho, gravitează un grup de poeți ce reiau temele medievale și sentimentale ale romantismului francez de la 1830. *O Panorama, Revista Universal Lisbonense,* din Lisabona, și *Trovador,* din Coimbra (1844—1848), sînt principalele depozitare ale acestor poeme și romane. În domeniul romanului istoric, Luís Augusto Rebelo da Silva (1822—1871) continuă tradiția lui Herculano, într-un stil elegant și de mare succes, începînd cu evul mediu *Rausso por Homizio (Rauso pentru azil),* și terminînd cu societatea rafinată și galantă din secolul al XVIII-lea, *A Mocidade de Don João V (Tinerețea lui Don João al V-lea).* Printre alții se remarcă Oliveira Marreca (1815—1889) și Andrade Corvo, care ne-a dat *Um Ano na Corte (Un an la palat),* o reconstituire detaliată a întregii epoci a lui Don Pedro al II-lea. Romanul istoric are o bogată descendență, importantă fiind ramura din Porto, cea care caută să se inspire din istoria locală — Arnaldo Gama (1828—1869) și Coelho Lousada (1828—1859). Unul dintre ultimii reprezentanți ai școlii romanului istoric, inițiată de Herculano, a fost Manuel Pinheiro Chagas (1842—1895).

În poezie a reușit să se impună poemul scurt cu temă medievală, în stil de rimanță sau baladă, în care găsim castelani, cavaleri și peregrini. În acest gen a făcut vogă, printre alții, José Freire de Serpa Pimentel (1814—1870), cu *Solaus*. Pe de altă parte, în saloanele din Lisabona sau la seratele organizate la Coimbra, poeții parafrazau temele lui Lamartine, tratîndu-le cu afectare, creînd o poezie convențională, pretins eterată, folosind un vocabular foarte caracteristic, plin de eufemisme, care încerca să ascundă o senzualitate vulgară. Aceste caracteristici se găsesc în aproape toate poeziile publicate în *Trovador*, figură aparte făcînd poezia nostalgică a lui João de Lemos (1819—1890), făcut celebru de *Lua de Londres (Luna la Londra)*. Se mai remarcă, printr-o vigoare puțin obișnuită în acea vreme, și Augusto Lima (1821—1867), autor al volumului *Murmúrios (Murmure)*.

Același convenționalism se reflectă și în teatru: *Os Dous Renegados (Cei doi renegați)*, de José da Silva Mendes Leal (1839), constituie o îmbinare retorică de locuri comune de melodramă, încercînd să impresioneze prin pretinse orori, unele din ele copiate din *Hoții* lui Schiller. Superioritatea lui Garrett se măsoară, în parte, prin distanța pe care și-a luat-o față de acest convenționalism.

Capitolul XIV

A DOUA GENERAȚIE DE ROMANTICI

Literatura din timpul Regenerației. Mișcarea europeană de la 1848 s-a reflectat, în Portugalia, prin promovarea unor idei socialiste și republicane și prin apariția unei literaturi de protest social, ai cărei înaintași au fost poeții care participaseră la luptele împotriva regimului cabralist, ca Luís Augusto Palmeirim (1825—1893), autor de imnuri revoluționare și de romanțe de tip spaniol de inspirație folclorică, care s-au bucurat de o mare popularitate. În același timp pătrundeau în Portugalia influențe străine, neasimilate de primii romantici: Balzac, Victor Hugo, ca poet pamfletar, Eugen Sue etc. Cel mai de seamă reprezentant al acestor noi idei sociale și estetice este António Pedro Lopes de Mendonça (1826—1865), co-director al publicației *O Eco dos Operários (Ecoul muncitorilor)* și autor de foiletoane în publicația *Revolução de Setembro;* în afară de faptul că a răspîndit în Portugalia opera anumitor teoreticieni socialiști (Proudhon și Fourier), el face o critică lucidă a literaturii romantice contemporane dintr-un unghi sociologic. Admirator al lui Balzac, el eșuează în tentativa sa, *Memórias de Um Doido (Memoriile unui nebun)*, de a introduce „romanul contemporan", expresie prin care generația de la 1850 se străduia să distingă acest gen de „romanul istoric".

Dar dacă Regenerația de la 1851, sprijinită de forțele progresiste ale septembrismului, a răsturnat dictatura lui Costa Cabral și a creat un climat favorabil difuzării socialismului utopic în Portugalia, ea a inaugurat totodată o eră de aparentă stabilitate politică prin programul așa-numitelor

„îmbunătățiri materiale". Începe construirea de căi ferate, șosele, poduri etc., finanțate de capitalurile naționale și străine, pe care statul le preia și le garantează. Se ajunge la o etapă iluzorie de bună stare economică odată cu distribuirea dobînzilor, cu crearea unor noi locuri de muncă și cu dezvoltarea comerțului cu produse agricole pe scară națională datorită mijloacelor de transport. Ideea de progres a fost legată de ideea perfecționării tehnice și mai ales de imaginea mașinii cu aburi. Mulți din foștii „socialiști" aderă la această politică ce s-a numit mai întîi „Regenerație", apoi „Fontism" (după numele principalului său executor, Fontes Pereira de Melo), iar partidul septembrist s-a dizolvat, practic. Această situație, care îi favoriza mai ales pe marii proprietari agricoli și pe marii oameni de afaceri care împrumutau statul, coincidea cu crearea celui de-al doilea Imperiu, în Franța, care a sprijinit, după cum se știe, burghezia financiară franceză.

Dar ideile din 1848 erau mereu actuale și alimentate de literatura de protest determinată, în Franța, de reacțiunea personificată de Napoleon al III-lea, literatură care și-a avut marele său exponent în Victor Hugo exilatul.

În literatura portugheză se fac simțite efectele acestei noi faze economico-sociale. Júlio Dinis este animat de un optimism progresist; criza prin care trecea tradiționalul fel de viață rural îl inspiră pe Camilo; literatura de protest își are adepții ei.

Poezia de protest. În noile reviste de poezie, ca *O Novo Trovador* din Coimbra (1851—1856), *O Bardo (Bardul,* 1852—1854) și *A Grinalda (Ghirlanda,* 1855—1869), din Porto, apar multe manifestări de nonconformism și protest social. Influența lui Victor Hugo se accentuează. O serie de poeți portughezi, grupați în jurul revistei *Grinalda,* ca Faustino Xavier de Novais, care încearcă o satiră de tipul celei tolentine, Alexandre de Conceiçao, autor al versurilor intitulate *Alvoradas (Zorile,* 1856), frații Alexandre și Guilherme Braga (1845—1874) și alții, îi satirizează pe „baronii"

și pe „brazilienii" înaltei burghezii, mînuind un vers viguros și combativ, în care se simte alexandrinul lui Hugo.

Tot din Porto vine și António Augusto Soares de Passos (1826—1860), a cărui celebritate se datorează pe nedrept unui poem macabru, *Noivado do Sepulcro (Logodnă sepulcrală)*, considerat prototipul așa-numitei poezii „ultraromantice". În realitate, acest ton macabru alternează cu ideea grandoarei omului și se integrează într-o viziune cosmică ce atinge uneori culmile marii poezii. El creează poezii protestatare în tradiția lui Herculano (vezi *O Firmamento*).

Desigur, și alți poeți, nu numai cei din Porto, au dat dovadă de o vervă de tribun și pamfletar asemănătoare cu cea a lui Mendes Leal.

Poemele narative. Poemul narativ cultivat de Garrett, care s-a inspirat în special din Byron, cunoaște din nou o anume vogă în epoca Regenerației. Bulhão Pato versifică aventurile și iubirile Paquitei cu spaniolul Pepe, care termină prin a fi un erou al libertății în ultimele cînturi ale poemului. Pinheiro Chagas compune un *Poema da Mocidade (Poem de tinerețe)*, rămas pînă astăzi în istoria literaturii prin prefața lui Castilho, care a deschis polemica „bunului simț și a bunului gust". De mai mare circulație sînt însă romanele versificate ale lui Tomás Ribeiro (1831—1901), care vorbesc despre „acțiunea practică și socială a poeziei" și încearcă să inaugureze „realismul" în literatură, ducînd această preocupare pînă într-acolo încît se fălește cu versul său intenționat alb. În al său *Don Jaime* (1826), care a cunoscut un extraordinar succes, umanitarismul creștin se confundă cu idealurile progresiste de la 1848. El combate în același timp un curent, pe atunci la modă printre cercurile stîngiste, favorabil unității iberice. *A Delfina do Mal (Delfina răului)*, apărut în 1868, încearcă să denunțe unele mizerii sociale ce prezintă aspecte de un realism descriptiv. Influența lui Victor Hugo este manifestă în ambele poeme.

João de Deus. Tot epocii Regenerației, dar ocupînd un loc cu totul special, îi aparține și poetul din Algarvia, João de Deus (1830—1896), căruia i-au trebuit zece ani să-și

termine cursurile de la Facultatea de Drept din Coimbra, unde şi-a creat o faimă legendară şi a exercitat diferite meserii umile pentru a se putea întreţine. El a ajuns să fie ales în Parlament de prietenii ce s-au folosit de popularitatea lui şi a terminat prin a se dedica activităţii de introducere a metodei sale de lectură şi de educaţie populară. Opera sa, pe care a risipit-o cu nepăsare, a fost culeasă de admiratori în volumul *Campo de Flores (Cîmp de flori,* 1896). El a fost răsfăţat şi venerat de mica burghezie republicană, ale cărei aspiraţii le-a împărtăşit.

Personalitatea sa artistică este greu de clasificat într-o şcoală literară anume. Ignorînd în mod aparent convenţiile lamartiniste ale poeţilor de la *Trovador,* pe care cu siguranţă le-a cunoscut, locurile comune ale retoricii medievale, ca şi temele şi stilul numite „realiste" pe atunci, Deus a fost capabil să ajungă la un mod de exprimare superior aceluia ce caracteriza literatura din timpul său, mod în care inspiraţia populară se îmbină cu fluiditatea frazei lui Camões, fiind un fel de deschizător de drumuri pentru poetul António Nobre. Tema sa de predilecţie este dragostea în formele ei cele mai elementare de adoraţie şi de dorinţă, fără drame, fără duplicitate, dar învăluită în aura înălţătoare pe care Camões a moştenit-o de la Petrarca. Adeseori conţinutul este burghez, acelaşi pe care-l găsim şi în *Marília de Dirceu.* Pentru a-şi exprima extazul, el foloseşte torente de imagini, ce nu reflectă preocuparea de a fi originale, şi un limbaj obişnuit în care rima se naşte spontan. Sînt remarcabile şi s-au bucurat de o bine meritată popularitate cele cîteva satire de mici dimensiuni, ce exprimă în general punctul de vedere al micii burghezii.

Prin nonconformismul său faţă de romantismul convenţional şi prin polemica pe care a dus-o cu Castilho în 1863, João de Deus a fost considerat, de Antero de Quental, un precursor al generaţiei de la 1865.

Proza. După romanul *Viagens na Minha Terra,* care nu a avut nici un ecou, au loc, între 1850—1860, primele încercări de creare a unui roman de moravuri contemporane. În *Memorias de Um Doido,* menţionat mai sus, ca şi în romanele lui

Iulio Machado, se simte influența lui Balzac. În *A Vida em Lisboa*, Machado încearcă sa facă o caracterizare a înaltei burghezii din Lisabona și a boemei literare și artistice, subliniind rolul corupător al banului. Romanul *Mário* (1868), de Silva Gaio, s-a bucurat de un mare succes. În afară de faptul că acest roman se ocupă de o epocă nu prea îndepărtată de cea în care trăiește autorul, epoca luptelor liberale, el poate fi considerat un adevărat roman istoric.

Dacă pînă la Camilo romanul de moravuri n-a reușit să se impună, în schimb povestirea s-a bucurat de mai mult succes. Printre povestitori s-a remarcat același J. C. Machado, care, în afară de o lucrare în care se ocupă de moravuri, de cronici și de cărți de călătorii, ce ni-l reamintesc îndeaproape pe Ramalho Ortigão din *Apontamentos de Um Folhetinista* și *Recordaoes de Paris e Londres (Observațiile unui foiletonist* și *Amintiri din Paris și Londra)*, ne-a lăsat și cărți de povești, cea mai cunoscută fiind *Contos ao Luar (Povești la lumina lunii*, 1861), carte în care amorurile fatale caracteristice ultraromantismului sînt temperate de umor și în care portretele de femei, uneori foarte sugestive și bine caracterizate, alternează cu întîmplări dintre cele mai fanteziste. Stilul povestirilor lui J. C. Machado este poate cel mai clasic, mai rafinat și mai sugestiv stil din proza portugheză, situîndu-se la același nivel cu Garrett și Eça de Queirós.

Un alt povestitor demn de reținut este Rodrigo Paganino (1835—1863) care încearcă să moralizeze clasele obidite în *Contos do Tio Joaquim (Poveștile unchiului Ioachim)*. El este un precursor, în ce privește stilul naiv și conținutul optimist și conformist, al romanelor țărănești ale lui Júlio Dinis.

Dintre aceste încercări literare, astăzi mai mult sau mai puțin uitate, nu trebuie reținută decît opera lui C. M. Branco.

Camilo Castelo Branco. Rămas de mic orfan de tată și de mamă, Camilo (1826—1890) a fost educat într-o vilă din Trás-os-Montes (sătucul Samarda) de un unchi din partea tatălui. Acesta l-a pus să studieze latina și operele scriitorilor clasici din secolele XVI și XVII. Și-a petrecut o parte din tinerețe la Vila Real din Trás-os-Montes, unde a

iubit prima oară o țărancă din regiune. Contactul cu literaturile moderne se face oarecum la întîmplare. El are o predilecție pentru lecturile romanești: îi citește superficial pe Eugène Sue și Arlincourt, ca și pe Chateaubriand sau pe Balzac.

Cam pe la vîrsta de 20 de ani sosește în Porto și se face cunoscut prin aventurile sale galante în mediul boem ce frecventa *Café Guichard* și curta actrițele. Face o pasiune pentru o doamnă cultivată, căsătorită cu un burghez bogat, care îl duce aproape la sinucidere și la o scurtă ședere într-un seminar teologic. După aceste întîmplări fuge cu o altă femeie, Ana Plácida, căsătorită la rîndul ei cu un mare negustor. Veșnicul îndrăgostit este arestat și judecat, dar mai tîrziu se leagă definitiv de o altă femeie, căsătorindu-se. Nereușind să termine cursurile Academiei Politehnice din Porto, nici pe cele ale Școlii Medico-Chirurgicale, Camilo se folosește de imaginația sa fecundă și de pana sa ușoară pentru a-și cîștiga existența: multă vreme el este cel mai citit și mai tipărit scriitor portughez. Ultimii ani petrecuți la ferma din San Miguel de Ceide sînt un lung și extenuant martiriu de ocnaș al literelor, obligat să scrie într-una pentru a se întreține. În cele din urmă orbește și se sinucide.

În foarte vasta sa operă se pot discerne mai multe serii, care uneori se încrucișează și se confundă: romanul-foileton, scris în maniera lui Eugène Sue sau Alexandre Dumas — aventurile unui misterios personaj, adeseori un condamnat întors din exil, care prilejuiesc unele povestiri sau evocări istorice, cum sînt *Mistérios de Lisboa (Misterele Lisabonei)*, *Livro Negro do Padre Dinis (Cartea Neagră a părintelui Dinis)*; romanul de dragoste tragic — îndrăgostiți pe care inegalitățile sociale sau ura dintre familii îi despart în mod iremediabil: *Amor de Perdicão (Iubire și pierzanie)*; romanul-satiră, în care sînt caricaturizate anumite personaje-tip, în general burghezul bogat sau portughezul întors din Brazilia, precum și provincialul stabilit la Lisabona: *A Queda de Um Anjo (În căutarea unui înger)*, *O Que Fazem Mulheres (Ce fac femeille)*; romanul de moravuri sătești: *Novelas do Minho (Nuvele din Minho)*, *Brasileira de Prazins (Brazi-*

liana din Prazins); romanul istoric, mai ales cel ce se referă la secolul al XVIII-lea: *O Judeu (Evreul,* de António José da Silva), *O Olho de Vidro (Ochiul de sticlă).*

În ultima fază a carierei sale literare, Camilo a fost influențat de romanul naturalist, pe care l-a imitat satiric în *A Corja (Banda)* și *O Eusébio Macário.*

Locurile obișnuite în care se petrec cel mai adesea aceste nenumărate întîmplări sînt orășelele de provincie și satele, precum și orașul Porto. Camilo evocă atmosfera conacelor boierești dinaintea revoluției liberale, a mănăstirilor în care părinții își închideau fetele neascultătoare, a cîrciumilor de țară în care se puneau la cale hoțiile și asasinatele din satele din fundul văilor, scufundate în adîncul nopții, a munților unde lupii hărțuiesc turmele de oi.

Personajele ce aparțin acestor medii sînt, în general, supraviețuitorii sau doar amintirile unei lumi dispărute: vechiul judecător de pe vremea Doamnei Maria I; comerciantul cu afaceri în Brazilia, călugărițele, potcovarul care-și riscă viața pentru nobilul senior în slujba căruia este; proprietarul de pămînt din provincie care se duce la Lisabona pentru a fi ales deputat. Chiar dacă aceste personaje sînt plasate în actualitate, simplul fapt că ele aparțin unei anumite epoci revolute le face să aibă o oarecare noblețe; tatăl, banditul de drumul mare, portughezul întors din Brazilia. Camilo este portretistul vestigiilor unei lumi răsturnate de liberalism, vestigii ce mai supraviețuiau în unele colțuri uitate de provincie.

Profunzimea psihologică a intrigii camiliene ar putea fi considerată de factură preromantică. Dragostea contrariată de convențiile sociale, fie că îndrăgostiții făceau parte din categorii sociale diferite, fie că bătrînii bogați își cumpărau nevestele, fie că familiile se urau, constituie matricea acțiunii care în mod obișnuit se termină cu o dramă adesea sîngeroasă. Implicit se afirmă dreptul la dragoste. Ea se legitimează și se justifică prin ea însăși, prin spontaneitatea ei. Cel ce vrea să se pună în calea îndrăgostiților este ridicol sau odios: părinții criminali, bătrînii pretendenți ramoliți, verii cu sentimente josnice. Femeia, indiferent de categoria socială din

care face parte, de la țărancă și muncitoare pînă la tînăra nobilă, este aproape întotdeauna îngerul iubit, capabilă de orice sacrificiu, victima egoismului, a vanității sau a capriciilor bărbatului. Această atitudine îl pune în situația să cerceteze cauzele unor probleme pe care atît scriitorii romantici cît și cei realiști le-au ignorat, cum ar fi problema frustrării femeii pe plan erotic, tratată cu pregnanță în *A Brasileira de Prazins*. Toate acestea nu exclud un anumit convenționalism în opera sa, fie impus de protectorii săi, fie de gustul publicului care-l susținea. De aceea, eroii romanelor sale sînt lipsiți de autenticitate. Ei sînt doar niște manechine cărora autorul le împrumută anumite sentimente, iar viața lor interioară se desfășoară în mod forțat și incoerent. Aceste personaje sînt lipsite de profunzime psihologică. Camilo încearcă să o înlocuiască cu anumite banalități la modă. Unele personaje însă dau dovadă de o extraordinară forță de caracter în desfășurarea pasiunilor lor, care le duc la autodistrugere. Personajele secundare, ca potcovarul din *Amor de Perdição*, pietrarul din *Novelas do Minho*, și din unele povestiri ca cea a morții lui Zeferino sau cea din primele pagini din *María Moisés*, sînt opera unui fin observator de tipuri și moravuri care este în același timp și un extraordinar povestitor. Unele dialoguri, prin justețea cu care definesc situațiile și prin redarea exactă a unui anumit tip de comportament psihologic, le egalează doar pe cele ale lui Gil Vicente. Atunci cînd încearcă să pătrundă în drama intimă a îndrăgostitului sau să facă portretul omului de excepție, Camilo devine convențional și folosește expresii gata făcute.

Limba lui Camilo este uneori pusă în dificultate de declamația romantică; dar el dă dovadă, în pasajele sale cele mai reușite, de o capacitate extraordinară de a surprinde mișcarea și de a caracteriza în mod concret și clar obiectele. Economia sa de resurse este remarcabilă. Trăgînd învățăminte din experiențele pseudonaturaliștilor, Camilo disprețuiește adjectivarea, preferînd să-și aleagă cu prudență substantivele și verbele. Este departe de a fi un inovator de limbă de talia lui Garrett sau Eça de Queirós. În opera sa, tonul arhaizant

se armonizează perfect cu prezentarea supraviețuitorilor unei lumi tradiționale pe cale de dispariție.

Camilo este poate singurul scriitor portughez influențat într-adevăr de Balzac. Îi lipsește însă obiectivitatea și spiritul analitic caracteristic oricărui scriitor realist. El oscilează între lirism și sarcasm. Adesea, în loc de portret el face caricatură. Uneori proza sa este lirică și satirică. Structura psihologică și ritmul susținut al celor mai bune romane ale sale de dragoste sînt marcate de simțul tragicului.

Dar romanul camilian se apropie de cel preromantic și prin structura sa romanescă. Acțiunea și descrierea sînt neglijate; sentimentul timpului nu este sugerat. Camilo este încă departe de romanul burghez.

Júlio Dinis. Rolul de a fi construit, pentru prima oară în Portugalia, un adevărat roman modern (făcînd abstracție de cazul izolat al romanului *Viagens na Minha Terra* de Garrett) i-a revenit unui medic din Porto, care făcea parte din marea burghezie a orașului și se formase la școala romancierilor englezi, Joaquim Guilherme Gomes Coelho (1839—1871), cunoscut mai ales sub pseudonimul de Júlio Dinis.

Categoriile sociale din romanele sale sînt: burghezia comercială din Porto, cea rurală și marii proprietari absenteiști. În romanul în care descrie atmosfera orașului Porto, intitulat *Uma Família Inglesa*, acțiunea se desfășoară în jurul pieței în care mișună negustorii mari și mici, contabilul, comisionarul, casierul, capitalistul retras, băiatul de bani gata, moștenitor al unei mari firme. Júlio Dinis ne introduce apoi în atmosfera de familie a cîtorva personaje: micul palat al bogatului exportator de vinuri, reședința mai modestă a contabilului și, în treacăt, interiorul aproape mizer al ajutorului de contabil care-și întreține cu greu mama văduvă. Alteori îl însoțim pe moștenitor la marile festinuri carnavalești la Águia de Ouro, unde întîlnim tineri din „lumea bună", ce duc o viață frivolă și fără griji. Cînd Júlio Dinis ne transportă la țară, *As Pupilas do Senhor Reitor (Pupilele d-lui Rector)*, atmosfera devine mai convențională: casa țăranului bogat este descrisă destul de vag, dar în culori proaspete, noi. El se

ocupă mai ales de centrul bîrfitorilor pămîntului, de tîrgul la care se adună țăranul, brazilianul, fiul moștenitor decăzut, candidatul la deputăție și evlavioasa satului sau slujnica domnului abate. Júlio Dinis ne introduce în atmosfera burgheză a proprietarului în *A Morgadinha dos Canaviais (Moștenitoarea stufăriei)*, sau în conacul singuratic al nobilului ruinat de Revoluție, în care un bătrîn călugăr dormitează visînd la felurile mesei următoare *(Os Fidalgos da Casa Mourisca) (Nobilii de la conacul maur)*.

Aceste personaje se deosebesc de cele din romanele lui Camilo. Negustorul din Porto este englezit și modern; bătrînul contabil este un liberal care s-a luptat pe vremea asediului. Toți au obiceiul de a citi ziarul, fie „Times", fie gazeta locală și foiletonul ei. Încrederea optimistă în mărirea averilor, în puterea inițiativei, în răsplata muncii, zdruncină fatalismul nobilului decadent. În afară de țăranii care prosperă protejați de legislația liberală, spre deosebire fiul moștenitor sau nobilul scăpătat care se află în mizerie, din romanele lui Júlio Dinis mai fac parte învățătorul, inginerul de drumuri, deputatul. Unele conflicte ce iau naștere în romanele lui Júlio Dinis rezultă din transformarea tehnică în curs: construirea unei șosele provoacă conflicte dramatice în *A Morgadinha dos Canaviais;* contrastul dintre vechiul servitor al nobilului, căruia revoluția socială i-a deschis drumul spre bogăție, și stăpîn, care din cauza neadaptării la noile condiții se ruinează puțin cîte puțin, constituie tema romanului *Os Fidalgos da Casa Mourisca*.

Această viziune asupra societății timpului său este de un optimism superficial care se concretizează în deznodămîntul romanelor ce povestesc sistematic ascensiunea socială a săracului prin căsătoria cu bogatul sau nobilul. Nota tragică este dată de reacțiunea clericală care umbrește *A Morgadinha dos Canaviais*. Júlio Dinis notează, în treacăt, degradarea regimului parlamentar de pe urma căruia profită o mînă de politicieni și proprietari, fiind în acest sens, alături de Herculano, un mentor al burgheziei portugheze mici și mijlocii.

Acest sincronism cu idealurile și credințele burgheziei din vremea sa, ca și superficialitatea, explică în parte extraordi-

narul succes al lui Júlio Dinis. Dar acest succes se datorează mai ales artei sale de a construi romane, combinînd în chip fericit multiplii factori ce concură la alcătuirea acestui gen literar. Tipurile sînt caracterizate în mod magistral, cu o ușoară nuanță caricaturală și umoristică ce nu exclude o oarecare bunăvoință. Unele personaje au chiar o viață interioară, cel puțin pînă în momentul în care autorul hotărăște să le orienteze spre un deznodămînt fericit; mecanismul asociației de idei este surprins de un spirit ascuțit care pătrunde pînă în zonele subconștientului. Aceasta nu-l împiedică pe autor să rămînă la aceleași personaje puternic ancorate în mediile respective, mai ales în mediul familiar burghez, idealizat cu optimism și duioșie lirică. Puterea de a sugera atmosfera, lăsînd timpul să se scurgă în afara acțiunii, este poate calitatea sa cea mai mare. Paralel cu scenele în care pare că nu se întîmplă nimic în afara rutinei, apar momentele dramatice de tensiune și deznodămînt rapid.

Deși avea idei preconcepute de clasă și era de o superficialitate ideologică ce reflectă euforia programului „îmbunătățirilor materiale", Júlio Dinis a făcut un pas înainte în domeniul prozei de ficțiune, creînd, în Portugalia, genul burghez și modern prin excelență, romanul „contemporan", fiind desigur în asentimentul unui public care avusese timp să se maturizeze de la primele încercări de roman istoric.

Stilul său, impersonal, necaracteristic, corect, fără ornamente, făcut pentru cititorul obișnuit, este foarte semnificativ, reflectînd preferința publicului pentru limbajul sobru și funcțional.

Capitolul XV
REALISMUL

Conceptul de realism și caracteristicile sale. Pe la jumătatea secolului al XIX-lea are loc în Franța o reacție împotriva miturilor și a iluziilor de mentalitate romantică, mai ales împotriva unui anumit fals idealism și a înfrumusețării fanteziste a realității. Expresia majoră a acestei critici la adresa romantismului se află în romanul *Madame Bovary* de Flaubert. Doamna Bovary caută să se împlinească într-o dragoste posibilă doar în romane. Incapabilă să se adapteze la realitate, ea se sinucide. Marele poet Baudelaire își cîntă decepția și oboseala psihică. Nesocotind idealurile romantice, el arată unei prostituate un hoit în locul lunei pe care Lamartine o arăta delicatei Elvira. Această mișcare împotriva romanticilor de la 1830 se numește în sens restrîns „realism". Realiste sînt și romanele englezești cu tendințe obiective (Thackeray, George Eliot).

Dar această voce, care își exprimă oarecum dezamăgirea provocată de o societate ce se afla sub semnul unui mare avînt tehnic, al unor concentrări de capital și al risipei înspăimîntătoare de lux și de ostentație ce caracterizează cel de al doilea Imperiu, se unește cu cea a forțelor progresiste, în mare parte de inspirație romantică, ce luptă împotriva aceluiași al doilea Imperiu. Victor Hugo, exilat la Guernesey, se transformă într-un mare poet pamfletar, renunțînd la erotismul romantic. Michelet povestește în opera sa istorică epopeea eliberării oamenilor de ideea fatalității, ducînd în același timp o campanie anticlericală. Teoreticienii socialismului utopic continuau să fie ascultați, mai ales Proudhon.

Tot cam în aceeași perioadă se deschid noi perspective în domeniul științei, care corectează viziunea mecanicistă din secolul al XVIII-lea. Științele naturii fac un pas înainte prin teoria evoluției speciilor, definită de Darwin, care furnizează noi argumente în sprijinul ideii unui progres continuu al omenirii. Istoria naturii, în permanentă transformare, apare ca o prefață la istoria omului. Istoria religiilor, schițată doar anterior, este impulsionată și popularizată de *Originile Creștinismului*, de Renan. Istoria limbilor, istoria miturilor, arheologia preistorică, contribuie la formarea unei viziuni asupra lumii și a omului.

Auguste Comte întreprinde o sinteză a filozofiei bazată exclusiv pe date științifice. Este vorba de pozitivism, care neagă metafizica. Dar, în același timp, gîndirea metafizică germană devine din ce în ce mai cunoscută în Europa latină. Teza hegeliană a dezvoltării naturii și a istoriei concepută ca un proces dialectic (teză-antiteză-sinteză) se generalizează. Aplicată de Hegel doar la domeniul *ideilor*, metoda dialectică a fost aplicată de alții și la domeniul faptelor.

Această efervescență ideologică corespunde unei epoci de mare agitație politică și socială: reacția față de regimul lui Napoleon al III-lea, organizarea Internaționalei I-a (1864), marea mișcare muncitorească din Anglia intitulată „a Reformei" (1868), lupta pentru unificarea Italiei, condusă de Garibaldi, proclamarea Republicii Spaniole (1868).

Criza izbucnește în 1870—1871: trupele lui Vittorio Emmanuele intră în Roma; Napoleon al III-lea este învins de Bismarck, iar la Paris este proclamată *Comuna*, care a impresionat puternic întreaga Europă și care, pînă la urmă, a fost înecată în valuri de sînge.

Generația de la 1870. Aceste evenimente au avut ecou și în Portugalia, unde aparenta stabilitate creată de politica fontistă, sprijinită de bancherii care împrumutau statul și de marii proprietari de pămînturi, n-a reușit să înăbușe neliniștea micii burghezii și a unor intelectuali, care s-a manifestat și la unii poeți din anii 1850—1860. În 1868 ia ființă un partid numit Reformist, care cere sprijinul po-

porului, a cărui nemulțumire se manifestă în răzmerițele din ianuarie. Proclamarea republicii, mai întîi în Spania, apoi în Franța, a resuscitat idealurile republicane, socialist-utopice și liberale care au fost răspîndite în anul 1850. Comuna din Paris a fost aplaudată în Portugalia, unde au loc în 1871 primele tentative de ramificare a Internaționalei la Lisabona, în timp ce tot aici izbucnesc primele greve muncitorești.

Grupul de intelectuali care a participat la viața politică în acest moment culminant a fost denumit și „generația de la 1870". Mulți dintre membrii acestui grup s-au format la Coimbra, într-o epocă în care generații de studenți au avut ocazia să intre în contact cu curentele literare, științifice și filozofice cele mai noi, prea puțin cunoscute în Portugalia — contact facilitat de faptul că, în 1864, Coimbra a fost legată de Paris printr-o cale ferată.

Eça de Queirós descrie entuziasmul cu care erau primite lăzile, aduse cu trenul, în care se găseau cărți de Michelet, Victor Hugo, Renan, Proudhon, Comte, Hegel, Flaubert și alții. El mai spune că atît zidurile negre ale Universității cît și opacitatea profesorilor săi „cruzi și mărginiți" erau de neclintit, fapt care a dus la nemulțumirea studenților care și-au găsit un conducător în Antero de Quental.

Prima manifestare de răsunet a noilor influențe în literatură a avut loc într-o scrisoare a lui Castilho inclusă în *Poema de Mocidade*, de Pinheiro Chagas, în 1865. Castilho critică în această scrisoare temele și stilul poetic din *Visão dos Tempos (Viziunea timpurilor)*, de Teófilo Braga, și din *Odes Modernas* de Antero Quental (ambele apărute în 1864); Antero îi răspundea într-un pamflet celebru intitulat *Bom Senso e Bom Gosto (Bun simț și bun gust)*, atacînd frivolitatea și anacronismul poeziei lui Castilho, exprimat prin insignifiante exerciții de rimă în timp ce în Europa se realiza o întreagă revoluție în gîndire și în societate. Teófilo Braga intervine cu pamfletul *Teocracias Literárias* condamnînd practica elogiului și comperajul literar caracteristice cercului lui Castilho. Antero insistă publicînd *A Dignidade das Letras e as Literaturas Oficiais (Demnitatea literelor și litera-*

turile oficiale). A urmat o nesfîrșită polemică la care au participat numeroși scriitori, printre care Camilo și Ramalho Ortigao, ambii adepți ai lui Castilho.

Această polemică marchează triumful unei noi categorii de intelectuali, europenizați și progresiști, asupra unei mentalități de tip provincial în spiritul căreia tindeau să se cristalizeze ultimii romantici portughezi. În poezie triumfă acea concepție liberală și combativă care, abandonînd lirismul individualist, încearcă să fie „vocea revoluției", cum spunea Antero, un instrument de luptă împotriva obscurantismului și în slujba omului. *Légendes des Siècles* de Victor Hugo, constituie un model pentru acest gen de poezie, inspirîndu-l pe Teófilo Braga în a sa *Visão dos Tempos*.

Grupul din Coimbra se reîntîlnește la Lisabona, în anii hotărîtori 1870—1871, recoltînd noi adepți, ca Oliveira Martins, Ramalho Ortigao, recent convertit la noua școală literară, Guilherme de Azevedo și alții. Antero de Quental, care participa la încercările de a crea o organizație muncitorească în cadrul Internaționalei I-a, este și de astă dată șeful grupului. Eforturile lor conjugate duc la alcătuirea revistei *As Farpas (Sulițele)*, redactată în prima perioadă de Ramalho Ortigao și Eça de Queirós. Această revistă face o satiră a „lumii oficiale constituționale, burgheze, înavuțite, doctrinare și solemne". A fost inițiată seria de „Conferências Democráticas". Acestea erau dedicate răspîndirii ideilor celor mai noi și a cuceririlor științei contemporane, necunoscute încă în Portugalia. Într-una din primele conferințe, reluînd și dezvoltînd o teză a lui Herculano, Antero susține că decadența popoarelor peninsulare se datorează Contrareformei și spiritului războinic alimentat de cuceririle de peste mări. Într-o altă conferință, Eça de Queirós, vorbind despre „realismul în artă", se declară pentru funcția socială a literaturii, ridiculizînd romantismul. Tocmai cînd era anunțată o conferință despre „Istoricii critici ai lui Isus", guvernul a ordonat să fie închisă sala de conferințe, dînd naștere unui val de proteste în presă și în Parlament.

Insuccesul Comunei, în 1874, căderea Republicii Spaniole, impasibilitatea regimului portughez, orientarea conservatoare

care a urmat politica europeană și unele considerații de ordin particular au dus la dispersarea grupului, dispersare care s-a accentuat începînd din 1880. O parte din ei, în frunte cu Teófilo Braga, se înscriu în Partidul Republican. O altă fracțiune care dorea să rămînă credincioasă socialismului utopic francez, se izolează sau se adaptează la circumstanțele politice de moment. Păstrînd totuși unele afinități și o experiență comună, ei se regăsesc parțial în alte încercări de organizare, ca cea din 1885, cînd constituie grupul „Învinșilor", care încerca să sprijine în mod indirect reforma politică inițiată de Oliveira Martins.

Antero de Quental. Născut într-o familie de nobili cultivați din insula San Miguel, în 1843, Antero dovedește, în primele sale sonete publicate în 1861, tendințe mistice alimentate de o solidă educație religioasă. La scurt timp însă se îndreaptă către raționalismul și radicalismul social, iar între 1863 și 1865 ajunge marele lider al tineretului din Coimbra, bucurîndu-se de un inegalabil și legendar prestigiu. Cuprins de impulsul revoluționar al epocii, el scrie o poezie combativă sub titlul *Odes Modernas* (1864). Antero respinge mai ales temele macabre și nocturne ale ultraromanticilor, luînd cuvîntul pentru a lupta sub „strălucitorul soare prieten al eroilor", ca o trîmbiță chemînd la luptă. Doritor să cunoască climatul social din Franța revoluționară, el face un popas la Paris. La întoarcerea sa la Lisabona, el devine unul din principalii animatori ai mișcărilor muncitorești și politice de stînga. Principala sursă a gîndirii sale politico-sociale este Proudhon.

Marile experiențe din 1870 s-au reflectat în mod tragic în viața lui Antero, totul fiind amplificat de temperamentul său impulsiv și extremist, dornic de absolut.

Renunțînd la acțiune, Antero sfîrșește prin a nu vedea nici un fel de finalitate socială în existența sa. Însăși teoria evoluției, care stătea la baza transformărilor sociale, devine un lucru fără sens. Antero se întreabă în ce scop s-a realizat evoluția biologică și de ce s-a ajuns de la formele elementare de viață la gîndirea umană.

Răspunsul este atingerea Absolutului. Acum însă Absolutul se definește numai prin negație: A NU FI. Să ucizi în tine toate dorințele, să atingi acea stare de pace absolută, de impasibilitate, acesta trebuie să fie obiectivul omului prudent și înțelept. În această lipsă de interes față de lupta zadarnică a oamenilor, în această despuiere de dorinți și tristeți constă, după părerea lui Antero, eliberarea substanței spirituale care e încarcerată în închisorile trupului și tulburată de formele imperfecte ale naturii. Libertatea înseamnă A NU FI. În ultimii ani ai vieții, Antero se ocupă aproape exclusiv de sanctificarea sa individuală. Sinuciderea, dezmințind presupusa stare de contemplare la care afirma că ajunsese, este sfîrșitul previzibil al vieții lui Antero, în 1892.

Această evoluție, în care problemele intime și cele ridicate de viața publică sînt strîns legate între ele, s-a cristalizat într-o teorie filozofică pe care Antero a rezumat-o în unele din eseurile sale în proză, mai ales în *Tendências Gerais da Filosofia na Segunda Metade do Século XIX*.

Sonetos oglindesc această lungă și dureroasă criză. Urmărind monologul interior, alcătuit în întregime din argumente filozofice, asistăm mai întîi la faza combativă a vieții sale; apoi, la o meditație asupra temelor evoluționiste, al căror sens, *individual*, este căutat de Antero cu înfrigurare, negarea apărînd ca ultima treaptă a unei ascensiuni spirituale, negarea dureroasă și fără sens. Dar negarea se transformă, pînă la urmă, într-o idee comodă și mult dorită, în eliberarea de suferința și oboseala unei agitații fără rost. Această dramă intelectuală este profund resimțită: problemele personale ale lui Antero sînt exprimate direct în propoziții filozofice, ca rezultat al dinamicii unei grave agitații emoționale. De aceea, aproape lipsită de imagini, sau folosind imagini prea puțin originale, în general monotonă sub aspectul ritmului, poezia lui Antero este totuși profund emoționantă și reușește să-i impresioneze pînă și pe cei care nu ajung întotdeauna să pătrundă sensurile ei adînci.

Din punct de vedere formal, nu se poate spune că Antero a adus mari îmbunătățiri poeziei portugheze. Principalii săi maeștri au fost Camões, Herculano și João de Deus. În

Primaveras Romántica (Primăveri romantice), se simte influența lui Heine; iar în cîteva din compozițiile din *Odes Modernas* îl recunoaștem pe Victor Hugo, care i-a inspirat și pe poeții dinaintea lui Antero. Poezia sa revoluționară se distinge de cea a poeților din faza Regenerației (Tomás Ribeiro, Alexandre Braga, Alexandre da Conceição etc.) prin vigoarea ei, prin convingerea profundă ce rezidă în ea și printr-o elevație ideologică, dar nu și prin inovații de natură stilistică.

Eça de Queirós. Marele efort de modernizare formală a literaturii portugheze, de înlocuire a obositelor locuri comune romantice cu un material nou de imagini și cu noi combinații lexicale, se datorează unui prozator, José Maria Eça de Queirós (1845—1900). Fiu natural al unui magistrat, scriitor la rîndul lui, Quierós duce o viață lipsită de evenimente, mai întîi ca student la Coimbra, apoi ca administrator al consiliului din Leiria și, începînd de la vîrsta de 27 de ani, ca diplomat în Cuba, Newcastle și Paris. A călătorit prin Orientul Mijlociu, unde a asistat la inaugurarea Canalului Suez, și în America de Nord. S-a căsătorit la vîrsta de 40 de ani cu o doamnă din înalta societate. A murit la Paris unde și-a trăit ultimii 12 ani din viață.

Eça de Queirós și-a început cariera literară cu o serie de foiletoane publicate în *Gazeta de Portugal* (1866—1867), reunite mai tîrziu în volumul *Prosas Bárbaras (Proze barbare)*. Este vorba de un fel de poeme în proză scrise într-un stil cu totul neobișnuit în Portugalia, stil care a stîrnit nedumerirea și neînțelegerea contemporanilor săi, obișnuiți cu uneltele retorice ale romanticilor francezi de la 1830. Eça de Queirós introducea în literatura portugheză un romantism de inspirație germană (Michelet, Gérard de Nerval, Heine, Baudelaire); el mai introducea un arsenal de imagini îndrăznețe, neașteptate, și o limbă nouă, foarte franțuzită, pentru a exprima un misticism panteist care transfigura și antropomorfiza natura.

Mai tîrziu, cunoașterea realismului lui Flaubert, influența Cenaclului lui Antero și lectura atentă a lui Proudhon îi vor

cristaliza, în jurul anului 1870, structura ideologică, îi vor disciplina fantezia tumultuoasă și îl vor înarma cu o concepție clară despre misiunea scriitorului.

În conferința sa de la Casino, în afara faptului că face critica romantismului, din punct de vedere formae, el caută să definească rolul moral și social al artistului, care, după părerea lui Eça, constă în a zugrăvi în mod obiectiv realitatea socială în vederea îmbunătățirii acestei realități. Este remarcabilă declarația sa „Jos eroii!", ce rezumă una din noțiunile de bază ale romanului realist: „Omul este un rezultat, o concluzie și un produs al circumstanțelor exterioare." Drept urmare, romancierul trebuia să relateze nu cazul individual și excepțional, ci cazul tipic al unei instituții sau al unui mediu.

Acest criteriu stă la baza unei serii de romane ce debutează cu *O Crime do Padre Amaro*, și oglindește, în ansamblu, diferitele aspecte ale societății portugheze.

În *O Crime do Padre Amaro (Crima abatelui Amaro*, 1875*)* se ocupă de viața unui mic oraș de provincie și de influența clerului; rolul seminarului și al spovedaniei; presiunea oligarhiilor locale. În ele apar anumite tipuri, cum ar fi bigotul și revoluționarul exaltat și inofensiv de la 1870.

În *O Primo Basilio (Vărul Basilio)*, apărută în 1878, puternic influențată de *Madame Bovary*, el face un tablou al unei familii de mici burghezi din Lisabona: femeia dependentă materialicește de soț, fără o formație morală și fără o altă cultură decît cea pe care și-a făcut-o citind romanele de dragoste, care-o fac să evadeze din plictiseala vieții conjugale; Don Juanul profitor; slujnica umilă. Printre cei care frecventează casa se numără și un versificator vanitos și frivol, mulțumit de sine, simbol al literaturii oficiale, și consilierul Acácio, simbol al politicii constituționale. La Eça, resortul tragediei este o educație deficientă dublată de lectura unor romane care exaltă valorile romanești și zugrăvește adulterul în culori atrăgătoare.

Prin *Os Maias* (*Familia Maia*, 1880), operă complexă, admirabil construită, Eça pătrunde în intimitatea aristocrației și a propriilor săi prieteni. El arată ignoranța și stupizenia

slujitorului monarhiei; influența ocultă a marelui financiar asupra politicienilor și a oamenilor de afaceri și chiar asupra literaților care se pretind rebeli; exhibiționismul ridicol al noului bogătaș; ticăloșia distinsă a omului de lume; frivolitatea și fantezia romanescă a femeilor din înalta societate.

În *Capitala* (care a fost publicat postum), sînt prezentate mediul ziaristic, cel literar și acea categorie îndoielnică, decadentă, elegantă, vicioasă, care frecventează anumite saloane de mîna a doua.

În *Os Maias* ne sînt prezentate cauzele principale ale tarelor societății portugheze și părerea autorului despre perspectivele de viitor ale Portugaliei.

Eça este convins de incompetența și de lipsa de valoare a oamenilor politici. El nu are mai multă încredere în mica burghezie republicană care i se pare superficială și incultă; aristocrația, în general, i se pare foarte coruptă și lipsită de o ideologie proprie; mica burghezie din Lisabona și cea din provincie este ineficientă din pricina unei false educații, a pasivității și a indolenței în care se complace. Din această mocirlă abia se salvează, aparent doar, acel cerc restrîns format din oameni de bun gust și de cultură ce se reunesc în casa lui Afonso de Maia — aristocrați, latifundiari, scriitori, artiști, grup care este foarte probabil să fi fost format de fapt din confrații săi: Antero, Oliveira Martins, Ramalho și alții. Dar unora dintre ei le lipsește independența materială necesară pentru a acționa — cazul lui João da Ega, care trăiește în umbra nobilimii bogate din Ramalhete și îl cultivă din interes pe importantul financiar evreu Cohen; altora le lipsește un stimulent moral. Acești oameni se află mai ales complet izolați într-un mediu care nu-i înțelege și nu-i urmează. Grupul din Ramalhete cade în indiferență, în scepticism rafinat, în diletantism, aceasta fiind concluzia critică a întregii generații de la 1870. Eça sfîrșește prin a nu crede decît în catastrofa care, zguduind violent societatea portugheză, va face să înceapă o nouă istorie.

Din acest tablou al vieții portugheze lipsesc însă păturile propriu-zis populare: țăranii, micii proprietari de pămînt, muncitorii și meseriașii. Eça a ajuns la aceste concluzii atît

de pesimiste, care l-au dus la resemnare, poate și pentru că a ignorat această parte a națiunii portugheze — cea mai numeroasă și mai vitală.

Începînd cu *Os Maias*, Eça renunță la marea sa operă de prezentare a vieții sociale portugheze. În *A Correspondência de Fradique Mendes* (1891), descrie, oarecum cinic, un ideal de viață rafinată, de *dandy*. El evocă un ev mediu pitoresc și pune în valoare, în mod implicit, aristocrația de viță veche în *A Ilustre Casa de Ramires (Ilustra casă Ramires*, 1897*)*. În „Vida de S. Cristovao" publicată postum în *Ultimas Paginas (Ultimele pagini)*, idealul său socialist din tinerețe pare să se fi transferat în lumea visului. Se delectează ca un turist într-o ambianță idilică în *A Cidade e as Serras (Orașul și munțele)* roman poate mai artificial decît cele ale lui Júlio Dinis.

În toate aceste lucrări abia se mai simt extraordinarele calități ale artistului.

Artistul. Eça de Queirós aduce nu numai o tehnică romanescă nouă, dar și o limbă literară nouă, precum și unele procedee de exprimare nepracticate pînă atunci.

În romanele sale, admirabil construite, el descrie relația dintre diferitele medii sociale, descriere urmată de prezentarea locuitorilor și a modului de viață pe care aceștia o duc; el tratează timpul ca pe un mediu în care respiră micile grupuri reunite în jurul unei mese la serate. Personajele se caracterizează treptat prin limbaj sau comportament. Fraza dialogată este caracteristică sau definitorie, menținînd constant atenția cititorului. Șocul provocat de momentele dramatice este foarte bine calculat. *Os Maias* este o capodoperă datorită înlănțuirii fericite a diferitelor episoade, medii și acțiuni, care converg spre o dramă unică, dar și faptului că ea reprezintă o sinteză a unui întreg complex social. Individualul și socialul se combină în așa fel încît fiecare personaj este un tip social, reprezentantul unei clase, al unui mediu, al unui tip de educație; în același timp, personajele reușesc să aibă o personalitate și o individualitate proprie.

Dar fantezia de care Eça a dat de atîtea ori dovadă în foiletoanele din *Gazeta de Portugal* nu a putut fi înfrînată de savanta construcție a romanelor sale. Cadrele nu sînt doar pereți reci sau spații goale, mute. Eça a învățat de la Flaubert lecția interacțiunii dintre om și ambianță, a schimbului permanent ce are loc între lumea obiectivă și cea subiectivă, folosind adjectivele și imaginile, care înfrumusețează și transfigurează realitatea exterioară. Iar imaginația sa creatoare de simboluri se manifestă în episoade ca cel în care João de Ega fuge în vîrful picioarelor de la balul Cohenilor, cu masca sa de diavol răvășit.

Cu toate acestea, construcția romanelor sale este uneori artificioasă. Intriga nu este întotdeauna implicită jocului factorilor sociali și morali pe care autorul pretinde că îi analizează. În *Os Maias*, tragedia este declanșată de un incest între frați, care se descoperă ca atare doar în final: această întîmplare, cu totul fortuită, n-are nimic comun cu criza morală a *elitei* conducătoare pe care Eça își propune s-o analizeze în această carte lipsită de unitate organică, vitală. Pe de altă parte, unele din personajele sale sînt creionate caricatural, cu accente burlești, proprii mai curînd satirei decît romanului — cum sînt consilierul Acácio, Dámaso Salcede, Eusebiozinho etc., — lipsite de profunzime psihologică. Dar aceasta nu le împiedică să rămînă în galeria națională de tipuri. Consilierul Acácio păstrează o surprinzătoare actualitate.

Eça a trebuit să creeze o limbă nouă. înlăturînd bogatul vocabular al lui Camilo, păstrînd numai cuvintele de uz curent, variind însă efectele lexicale prin folosirea unei adjectivări originale, punînd, de exemplu, alături de un substantiv denumind un obiect material un adjectiv exprimînd o stare afectivă. În afară de aceasta, el a folosit — în parte datorită influenței lui Flaubert — bogata și fantastica eflorescență de imagini și de metafore ce caracterizează poezia lui Victor Hugo. Influența literaturii franceze a contribuit la simplificarea sintaxei sale. El a abandonat construcțiile clasice, turnurile de frază livrești, pentru a institui o ordine

constantă și stereotipă a elementelor de vorbire, care orientează atenția cititorului către conținutul textului.

Eça de Queirós este un realist, dar nu un naturalist, denumire ce se dă școlii romanului creat și teoretizat de Zola. Afinitatea sa cu romanul lui Flaubert este evidentă nu numai pe plan literar, ci și în interpretarea realităților sociale. Spre deosebire de Balzac, care acordă o importanță capitală bazei economice a procesului social și psihologic descris în romanele sale, Eça, ca și Flaubert, pare să atribuie, aproape în exclusivitate, factorilor morali și de psihologie socială, cum sînt educația și literatura, dezastrele pe care cărțile sale încearcă să le definească. Pe de altă parte, cu toate că a cunoscut și a aplaudat teoriile lui Zola, Eça n-a fost niciodată adeptul pretenției pseudoștiințifice ce reducea romanul la un studiu al eredității patologice.

Romanul balzacian și naturalist. Influența lui Zola se suprapune celei a lui Eça de Queirós încă din timpul vieții acestuia, așa cum o dovedesc lucrările lui Júlio Lourenço Pinto (1842—1907) și cele ale lui Abel Botelho (1850—1917). Acesta din urmă este autorul unei serii intitulate „Patologia Social", în care încearcă să explice, prin tare ereditare, evoluția anumitor tipuri din vremea sa; în scrierile sale găsim tipuri foarte bine conturate, mai ales în volumul de povestiri *As Mulheres da Beira (Femeile din Beira)* în care minuțiozitatea tipică descrierii naturaliste este aplicată la unele medii și personaje camiliene.

Dar, pe lîngă influența lui Zola, operele lui Teixeira de Queirós (1848—1919), cunoscut mai degrabă sub pseudonimul de Bento Moreno, autor a două serii: *Comédia de Campo* și *Comédia Burguesa*, mai suferă și influența lui Balzac. Teixeira de Queirós este un excepțional romancier în *Salústio Nogueira*, o critică adusă marii burghezii și înalților demnitari, mai virulentă poate decît cea a lui Eça de Queirós, pentru că demască interesele materiale care comandă personajele din culise. Teixeira de Queirós ar fi primul romancier portughez care depășește idealismul romantic în problemele feminine.

Toți acești autori se integrează, sub o formă sau alta, în acel curent de opinii care, începînd din 1870, întreprinde reforma societății și a mentalității portugheze.

Oliveira Martins. Joaquim Pedro Oliveira Martins (1845—1894) a fost, alături de Antero și de Eça de Queirós, unul din principalii lideri ai generației de la 1870.

Făcînd parte din categoria burghezilor intelectuali, Oliveira Martins a fost obligat, din cauza greutăților familiare, să intre de timpuriu în comerț și să-și facă o cultură de autodidact, în care cunoștințele de istorie și cele de economie politică ocupă un loc aparte. Admirator al lui Herculano, el scrie în tinerețe un roman istoric *(Phoebus Moniz)*, dar, întîlnindu-se la Lisabona cu grupul Cenaclului, aderă la ideile acestuia, colaborînd mai întîi cu Teófilo Braga, apoi cu Antero de Quental, cu care se împrietenește. Lucrează apoi ca administrator într-o mină din Spania, se stabilește la Porto unde dirijează construcția și exploatarea căii ferate Porto-Trofa, conducînd în același timp și „Biblioteca Științelor Sociale". Experiența de administrator și tehnician dezvoltă simțul său practic. Ceilalți confrați duceau lipsă de așa ceva.

După eșecul ideilor din anii 1870—1872, el începe să se îndepărteze de mișcarea republicano-socialistă și să se pregătească să intervină în politica dusă de partidele care preconizau instaurarea unui stat socialist și rapida dezvoltare economică, încercînd să se sprijine pe mica burghezie industrială. În acest scop, conduce ziarele *A Província* din Porto și *O Repórter* din Lisabona, unde s-a transferat în 1885. Tentativa sa de a obține conducerea Partidului Progresist a eșuat, iar proiectul său de lege referitor la dezvoltarea economiei rurale, pe care l-a prezentat în calitatea sa de deputat, n-a ajuns să fie discutat. A încercat după aceea să se apropie de rege, sprijinit de elita „Învinșilor" din care făceau parte, în afară de cei cîțiva foști confrați, și anumite persoane distinse din aristocrația vremii, cum ar fi contele de Sabugosa și marchizul de Ficalho. Grava criză financiară din 1892 l-a adus în guvern, în condiții dramatice, sprijinit fiind de rege. El a fost însă aproape imediat destituit, pierzînd astfel ocazia

mult așteptată de a-și asuma conducerea politică a partidului. A supraviețuit doi ani acestui dezastru, dedicîndu-se biografiilor istorice și pregătind venirea la putere a dictaturii franchiste.

Exceptînd romanul său *Phoebus Moniz*, Oliveira Martins a debutat cu două cărți, *Teoria de Socialismo* și *Portugal e o Socialismo*, în care popularizează socialismul proudhonian, adaptîndu-l la condițiile de viață portugheze. În ambele cărți, cel mai important lucru este critica sa lucidă la adresa liberalismului și revoluției liberale portugheze. El continuă această operă de îndoctrinare politică mai ales în *Política e Economia Nacional* și în articolele publicate în *A Província* și în *O Repórter*, limitînd-o însă la problemele dezvoltării naționale, pe care Oliveira Martins își propunea să o impulsioneze prin desțelenirea pămînturilor necultivate și prin protecția vamală.

Citindu-l pe Proudhon, prin care l-a descoperit pe Hegel, Oliveira Martins a îmbrățișat ideea unei dialectici a istoriei. Școala istorică germană i-a inculcat ideea că societățile umane sînt organisme vii, complexe, ce au o existență superioară existenței indivizilor care le compun. Aceste două linii directoare îi inspiră „Biblioteca das Ciéncias Sociais", în care își propune să facă o panoramă a evoluției umanității, de la apariția omului *(Elementos de Antropologia)* pînă la organizarea statului *(História da Republica Romana)*, trecînd prin *Quadro das Instituções Primitivas, Regime das Riquezas, Sistema dos Mitos Religiosos (Tablou al instituțiilor primitive, Regimul bogățiilor, Miturile religioase)* etc. Această panoramă se termină cu o întrebare: care va fi formula politică și socială a viitorului? În declinul Republicii Romane, Oliveira Martins vede o situație similară cu cea în care se află societățile moderne: pe de o parte, proletarizarea și decăderea maselor, iar pe de alta, concentrarea bogăției și a puterii politice în mîinile unei oligarhii. Rezolvarea acestor contradicții, după el, era o dictatură personală, de tipul dictaturii lui Cezar, în care mulți vedeau o anticipare a regimului lui Bismarck. Aceasta era soluția pe care, ca om politic, o preconiza împotriva parlamentarismului corupt.

În „Biblioteca das Ciências Sociais" există o completare referitoare la istoria Peninsulei și a Portugaliei: *História da Civilização Ibérica*, care se ocupă de istoria regatelor din Peninsulă, inclusiv de Portugalia, din punctul de vedere al instituțiilor sale: *História de Portugal*, în care vorbește pe larg despre faptele și personalitățile regiunii care, după părerea lui Oliveira Martins, făcea parte din complexul iberic, și *Portugal Contemporâneo*, în care se ocupă cu aceeași aplicație de istoria regimului liberal portughez (1826—1868).

História de Portugal este constituită dintr-o succesiune de tablouri dramatice, în care se dă o mare importanță activității personalităților istorice, încercînd să se identifice mobilele psihologice ale acestora. Dar un fel de fatalitate conduce aceste momente dramatice către un deznodămînt funest: în final, oamenii se transformă în „umbre purtate de aripile destinului". Această operă se dovedește a fi un amplu poem, scris într-un ritm diabolic, cîntînd, sub formă de epitaf, istoria unei națiuni care și-a trăit momentul său eroic în epoca călătorilor pe ape și apoi s-a stins, credința sebastianistă risipindu-se ca cenușa.

Portugal Contemporâneo. Deși la fel construită, această operă este mai bogată în idei concrete. Oliveira Martins, prin intermediul narațiunii, face o critică a liberalismului și a reprezentanților săi, critică uneori contradictorie, în care fie că se condamnă anarhia liberală în numele socialismului, fie că se slăvește vechiul regim în numele unui tradiționalism extremist. Respectul cu care tratează unele personalități puternice și autoritare, ca Costa Cabral, lasă să se întrevadă încă o dată preferința sa pentru o soluționare rapidă și dictatorială a cazului portughez.

Nu e de mirare că la sfîrșitul scurtei sale vieți, Oliveira Martins — care se îndepărtase mult de primele sale idealuri democratice — căzuse în cultul tipului de erou creat de Carlyle, considerînd masele un simplu noroi din care răsare personalitatea supraomului. Aceasta este concepția ce stă la baza biografiilor sale *Os Filhos de Don João I (Fiii lui Ioan I)*, *A Vida de Nun'Álvares (Viața lui Nun'Álvares* și *O Príncipe Perfeito (Principele perfect)*. Biografia lui Don João al II-lea a rămas neterminată. Martins a evoluat în epoca în

care Antero se dedică ideii de purificare interioară, şi Eça de Queirós, exaltării individualismului lui Carlos Fradique Mendes. Totuşi, cărţile scrise la sfîrşitul vieţii sale, ca *A Inglaterra de hoje (Anglia de azi)*, culegere de impresii de călătorie din această ţară, revelă o percepere exactă a factorilor materiali care au determinat evoluţia sa istorică.

Dar opera sa majoră este *Portugal Contemporâneo*, care nu a fost înlocuită de vreo altă istorie critică a regimului liberal portughez. Celelalte opere, mai ales *História de Portugal*, sînt importante prin calitatea lor artistică excepţională.

Oliveira Martins are, ca cei mai buni romancieri istorici, simţul pitorescului şi o excepţională forţă descriptivă: strălucirea, fastul, „beţia" culorilor şi a formelor, contrastele violente, splendoarea şi mizeria, scenele sîngeroase, spectacolul bătăliilor sînt zugrăvite în trăsături uneori cam crude şi simpliste, dar foarte viguroase. El mai are capacitatea de a filma acţiunea, evenimentul în curs, mişcarea — defilările, marşurile, bătăliile, naufragiile. Are mai ales capacitatea de a transforma într-o dramă vie ideile generale care stau la baza interpretării istoriei unui întreg popor, de-a lungul unei succesiuni de evenimente ce se întind pe mai multe secole. Schemele sale se materializează la nivelul tipurilor şi al sentimentelor. Ele nu sînt alegorii statice, ci îşi trăiesc jocul, dezvăluindu-se în cursul unei acţiuni care nu trenează niciodată şi se îndreaptă impetuos către un deznodămînt, în general catastrofal, într-un ritm unic. Istoria Romei, de exemplu, se transformă într-o scenă pe care cîteva personalităţi — Hanibal, Scipio, Cato, Cezar — compun o piesă făcută din contraste violente, lupte pe viaţă şi pe moarte, şi care se termină cu spectacolul orgiac al sinuciderii cuplului Antonio şi Cleopatra.

Dar această concepţie despre istoria unei ţări, văzută ca o acţiune unitară ce are o introducere, o desfăşurare şi un deznodămînt, totul desfăşurîndu-se într-un ritm vertiginos, caracteristic stilului descritiv al lui Oliveira Martins, comportă riscurile de rigoare. După ce i-a acordat naţiunii portugheze un certificat de deces în Alcácer Quibir, el nu ştie ce să facă

cu perioada națională care urmează, părînd dispus s-o trateze ca pe o fantomă de temut, fantomă pe care Junqueiro o va transforma în Nebunul din *Patria*.

Ramalho Ortigão. José Ramalho Ortigão (1836—1905) face parte din grupul de la 1870, redactînd împreună cu Eça de Queirós *As Farpas* (1871). Era mai în vîrstă decît confrații săi și s-a format într-un alt mediu: în provincialul Porto, pe care l-a descris admirabil în studiul său despre Camilo. Atunci cînd intervine în polemica din Coimbra, o face în favoarea lui Castilho, din rațiuni morale. O proză elaborată, alimentată continuu de Vieira, constituie stilul său preferat în acea perioadă. Prima metamorfoză are loc după întîlnirea sa cu Eça la Lisabona.

În *As Farpas* atacă literatura romantică înarmat cu lecturile din Proudhon și critică, în lumina gînditorilor socialiști, moravurile politice ale liberalismului portughez, dînd dovadă de un puternic simț al caricaturii. După plecarea lui Eça în America și Anglia, Ramalho se întoarce către Teófilo Braga, care-i insuflă ideologia pozitivistă. *As Farpas* devine o operă didactică, bine argumentată științific, în care se combate ignoranța generală. În același timp, Ramalho realizează o remarcabilă descriere a tipurilor și a obiceiurilor tradiționale, a mediilor sociale din Lisabona sau din provincie, prezentîndu-ne o bogată colecție de tipuri și situații puternic conturate și zugrăvite în culori vii. Aceste calități fac din Ramalho un bun reporter. El se remarcă mai ales prin *A Holanda* (1883). Ramalho apreciază spectacolul; în 1880, el privește cu entuziasm aniversarea centenarului lui Camões, pusă la cale de republicani și stimulată de Teófilo. Dar, în timp, acest neobosit ziarist și funcționar al Academiei urcă treptele ierarhiei sociale. După 1880 face parte din grupul „Învinșilor". Curtea exercită o atracție asupra lui; și, în timp ce pana sa se complace din ce în ce mai mult în a descrie o societate conservatoare, pitorescul de dragul pitorescului, o ambianță convențional „națională", ideologia sa se adaptează și ea la noile sale relații sociale: această metamorfoză îl face adeptul monarhiei, iar *Últimas Farpas (Ultimele sulițe)* sînt de fapt un atac la adresa republicanilor.

Poeţii Noii Şcoli. *Odes Modernas* de Antero de Quental, semnifică apariţia unei poezii combative portugheze, orientată spre o reformă de tip social şi politic, avînd ca temă principală lupta împotriva reacţiunii religioase şi a nedreptăţilor sociale. Noua poezie, structurată de gîndirea revoluţionară contemporană, se opune liricii individualiste. În tehnica poetică reînnoită de Baudelaire (*Fleurs du Mal*, 1857), ce constă în redarea exactă a atmosferei pariziene, poeţii aşa-numitei „şcoli noi" descoperă un anumit colorit şi teme pe care le folosesc pentru a descrie corupţia societăţii contemporane: lumea oropsiţilor de soartă şi a prostituatelor, strada murdară şi sordidă.

După Antero, cel mai important poet al acestei şcoli este Guilherme de Azevedo (1839—1882). În *Alma Nova* (1872), el foloseşte un vocabular în fond convenţional (nămol, haznale, „arhanghel"-prostituată), pe care îl pune însă în slujba unei critici patetice a pasiunii.

Guerra Junqueiro. Cel mai tipic reprezentant al acestui grup este Abilio Guerra Junqueiro (1850—1923), care s-a format la Coimbra şi a intrat apoi în birocraţie. El a fost ministru al Republicii Portugheze la Berna. De acord cu grupul „Conferinţelor democratice" şi sprijinit de acesta, el satirizează, ca şi Eça, idealul de dragoste al romantismului, în *A Morte de Don João (Moartea lui Don Juan*, 1874*)* şi ideologia clericală în *A Velhice do Padre Eterno (Bătrîneţea tatălui din ceruri*, 1885*)*. Aderînd la propaganda republicană, ca şi Teófilo Braga şi Ramalho Ortigão, el se face ecoul marii mişcări populare provocate de Ultimatum, în *Finis Patriae* (1890), şi poetizează, în *A Pátria* (1896), atacul lui Oliveira Martins împotriva Casei de Bragança. Aceste lucrări au pregătit mişcarea de la 5 octombrie 1910. Junqueiro a cultivat şi alte teme cu caracter mai puţin actual, în *Musa em Férias (Muza în vacanţă)*, şi a evoluat, prin *Os Simples (Cei simpli*, 1892*)*, spre un lirism pretins cosmic care a culminat în *Orações (Ode)*.

Prin poemele sale pamfletare, Junqueiro a fost o forţă activă şi dinamizatoare a păturilor mic-burgheze. A cunoscut

o popularitate care, pe vremea aceea, nu era egalată decît poate de cea de care se bucura João de Deus.

O scrupuloasă analiză critică a operei sale, făcută ulterior, a scos în evidență unele ilogisme, contradicții, efecte facile și chiar o lipsă manifestă de gust. În acest caz ea nu mai poate fi deci studiată după criteriile folosite în analiza poeziei metafizice a lui Antero de Quental. Pe de altă parte, anticlericalismul său este de suprafață, umanitarismul său este declamatoriu și demagogic, armonizîndu-se perfect cu acceptarea tuturor prejudecăților burgheze. În fond, panteismul său, pretins mistic, corespunde unei ideologii de proprietar rural avut. Dar nu trebuie uitat ceea ce este original și pregnant în opera lui Junqueiro; mai întîi, extraordinarul simț al caricaturii, apoi, o capacitate aproape primară de a-și exprima ideile (pe care el nu le pretindea originale) în simboluri vii, așa cum se întîmplă cu Nebunul din *A Pátria*, mitificare a Portugaliei din *História* lui Oliveira Martins, sebastianistă și lipsită de sufletul care i-a fost furat și, în sfîrșit, verva sa stilistică, bogăția de imagini care au contribuit la reînnoirea versului portughez.

Gomes Leal. Fiu al aceleeași generații ideologice, António Duarte Gomes Leal (1848—1921) este unicul rival al lui Junqueiro, prin virulența sasatirică și printr-o oare care demagogie oratorică. S-a remarcat în 1875 cu *Claridades do Sul (Lumini din sud)*. În poezia sa există multe locuri comune, stilul său este de o verbozitate difuză, o cultură prost asimilată duce la grave confuzii de idei, dar el își are momentele sale de geniu pe care, din păcate, nici un alt portughez din epoca sa nu le-a atins. Mai mult chiar decît Junqueiro, el este unul din novatorii expresiei poetice portugheze, în special prin bogăția și ineditul imaginilor ce sugerează corespondențe îndrăznețe anunțînd simbolismul. Virulența satirică manifestată în unele din compozițiile sale, reunite în parte în *Anticristo* și *Fim de Um Mundo (Sfîrșitul unei lumi)*, alternează cu predilecția sa pentru ocultism, cu un sentiment apocaliptic al catastrofei, care-l fac să se îndrepte, în ultima fază, spre catolicismul copilăriei sale, exprimat în *História de Jesus* și în *Senhora da Melancolia (Doamna Melancolie)*. În ultimii

ani ai vieții, căzut în cea mai neagră și degradantă mizerie, distrus de alcool, dormind pe băncile de pe Bulevard, sub cerul liber, Gomes Leal pare o completare a acelei serii de eșecuri din Eça în *Os Maias*.

Cesário Verde. Dar un alt poet, aproape din aceeași generație, pe atît de exact și concis pe cît de difuz și prolix era Gomes Leal, pare să fie într-adevăr un deschizător de drumuri în poezie. Cesário Verde (1855—1886), deși împărtășește idealurile „noii școli" și ale agitației republicane, este totuși un poet singular și fără înaintași, un poet a cărui influență se va face simțită abia mult mai tîrziu, poate și pentru că opera sa a fost editată postum *(O Livro de Cesário Verde*, 1901).

El a reușit, ca nimeni altul, să dea o expresie poetică realității obiective și cotidiene. În opera sa coșul florăresei, pepenii, merele, lemnul pomilor, uneltele dulgherilor, străzile din Lisabona, vitrinele magazinelor, diminețile de lucru și nopțile luminate cu lămpile de gaz capătă frumusețe și sens. Toate acestea sînt redate într-o formă impresionant de exactă, fără emfază, cu aparentă impasibilitate, într-un limbaj care reușește să fie cel curent. Poetul detestă abstracțiunile și se simte fericit atunci cînd găsește „materiale", forme pe care ochii săi, mirosul său, mîinile sale le simt, și care fac să-i „cînte" simțurile.

Dar această predilecție pentru realitatea senzorială nu este a unui sibarit, colecționar de senzații mai mult sau mai puțin excepționale. Ea este, dimpotrivă, o dovadă de bun simț, de sănătate fizică și morală, de dragoste, care îl fac să se dedice unei „munci tehnice, laborioase", să protesteze împotriva unei societăți care-l disprețuiește pe cel ce muncește și îl acoperă de privilegii pe trîndav. Cesário a descris, ca nimeni altul, străzile Lisabonei — dar a făcut-o ca pe un protest împotriva degradării umane, a iluziilor pierdute în dosul pereților cazărmilor și mănăstirilor, pe ulițele din Cartierul de Sus sau din Alfama, unde mizeria face să bîntuie frigurile galbene. Sufocîndu-se în oraș ca într-un puț, poetul visează la eroii luminoși ai viitorului care ar putea să se nască într-o lume mai rațională și să populeze un oraș înfloritor.

Dintre poeții așa-numitei „școli noi", doar Cesário a reușit să o rupă cu retorica romantică, creînd o expresie cu totul nouă, în acord cu exprimarea directă a unui nou conținut. Este singurul poet cu adevărat „realist" al secolului al XIX-lea portughez, cu atît mai singular și genial cu cît nu urma modele portugheze sau străine. Este adevărat că a învățat cîte ceva de la Baudelaire, dar poezia sa este la antipodul poeziei acestuia. Pentru poetul francez realitatea obiectivă nu era decît un pretext de a evada. Cesário refuza paradisele artificiale.

Parnasienii. Urmînd tradiția revistelor de poezie din Coimbra, João Penha conduce începînd din 1868 *A Folha (Foaia)*, în care își găsesc ecou cîteva din cele mai recente curente ale poeziei franceze, prea puțin cunoscute de unii poeți pamfletari ca Junqueiro sau Guilherme de Azevedo. În această revistă apar primii parnasieni portughezi, printre care se obișnuiește să fie numărat, dar fără prea mult temei, chiar João Penha, care folosește un material retoric și filintist.

În schimb unul din colaboratorii săi, Conçalves Crespo (1846—1883) este, în *Miniaturas* (1870) și mai ales în *Nocturnos* (1882), un reprezentant tipic și talentat al parnasianismului, prin vizualitate, prin dimensiunea sculpturală a temelor alese, prin predilecția sa pentru episoadele istorice și exotism. În *Indienas e Portuguesas (Indieni și portughezi)*, Cristóvao Aires (1880), influențat de Leconte de Lisle, se inspiră din exotismul indian. António Fogaça, care a murit student la Coimbra, evocă în *Versos da Mocidade (Versuri de tinerețe*, 1888) albul nuferilor, scoicile marine, masivitatea și puritatea marmurei, transpunînd emoția dragostei într-o lume de imagini care-l prevestește pe Camilo Pessanha.

Tot parnasiană este și poezia lui António Feijó (1862—1917), care cultivă exotismul în *Cancioneiro Chinês*, dar care, în același timp, îndepărtîndu-se de estetica parnasiană, trece la o poezie intimă străbătută de fiorul morții ca în sonetul *Pálida e Loira (Palidă și blondă)*, de o amărăciune „saudosistă" ce se traduce în simboluri romantice în *Ilha dos Amores* și *Sol do Inverno (Insula iubirii* și *Soare de iarnă)*.

Capitolul XVI
SECOLUL XX

Astăzi nu este posibil să avem o vedere de ansamblu asupra secolului al XX-lea portughez din punct de vedere literar. Nu-l putem considera o realitate proprie independentă de secolul al XIX-lea. Dar extraordinara producție literară îi va face poate pe viitorii istorici să vadă în această epocă „secolul de aur" al literaturii portugheze care s-a născut cu peste opt secole în urmă în centrul și sudul Galiciei. Nu va fi posibil, și poate nici n-ar prezenta vreun interes, să fie cuprins într-un scurt capitol imensul său inventar, cu atît mai mult cu cît an de an apar noi orientări și noi personalități așa încît panorama literaturii portugheze se schimbă în mod considerabil de la o decadă la alta. De aceea, paginile care urmează trebuie să fie considerate o exemplificare ce reflectă inevitabil subiectivitatea autorului, excepție făcînd personalitățile care se impun prin renumele lor necondiționat, ca Fernando Pessoa, Agustina Bessa Luis etc. Pe Aquilino Ribeiro, José Régio, Miguel Torga, Ferreira de Castro și José Gomes Ferreira, publicul îi condiseră aștri de primă mărime.

Vom studia separat poezia, proza narativă și teatrul, precizînd de pe acum că acest ultim gen ni se pare mult mai sărac decît celelalte, ceea ce s-ar putea explica (dar nu este sigur) prin ivirea unor dificultăți de natură exterioară. Dar înainte de a întreprinde un studiu particular al problemei, este util să subliniem o anumită caracteristică generală: mai mult decît în oricare altă perioadă, evoluția literaturii portugheze a urmat, în secolul al XX-lea, o dialectică internă,

așa încît chiar dacă asimilează continuu influențe exterioare — mai ales franceze și anglo-saxone, pentru a nu mai vorbi de cele braziliene, care nu sînt propriu-zis străine — aceste influențe vin să se adauge la acel proces neîntrerupt de dezvoltare a cărui cauză este însăși literatura portugheză. Aceasta se datorește, fără îndoială, faptului că scriitorii secolului al XX-lea au lăsat în urma lor o operă considerabilă, dar și apariției unui poet de geniu, Fernando Pessoa, a cărui operă înseamnă o întreagă literatură. La începutul secolului al XVIII-lea, după îndepărtarea de Spania, se părea că literatura portugheză este lipsită de o bază suficient de serioasă pentru a se dezvolta. Scriitorii încercau să înlăture acest lucru recurgînd la literatura franceză. Această situație a fost depășită de Fernando Pessoa sau poate chiar de înaintașii lui. Trebuie menționat aportul literaturii braziliene, mai ales al mișcării „moderniste", care, în măsura în care și-a proclamat independența față de academismul portughez, a ajutat literatura portugheză să capete un aspect mai original.

Poezia. După cum am văzut, Cesário Verde dădea o lovitură de grație retoricii romantice, dar opera sa n-a fost publicată decît în 1901, iar influența sa a pătruns cu încetineala unui corosiv, ajungînd să fie hotărîtoare după 1915. Ea s-a adăugat la cea a lui António Nobre (1867—1903,) care în *Só, (Singur,* 1892*)*, stăpînit de nostalgie, de nostalgia unei lumi care moare, lumea preburgheză, tradiționalistă, a plugarului din Minho, îi idealizează pe oamenii „simpli" (pescari, țărani) care fac parte din paradisul pierdut al copilăriei sale. Totuși această operă este inovatoare mai ales prin cursivitatea limbajului folosit și prin respingerea artificiilor oratorice ale romanticilor portughezi. Libertățile pe care și le ia fraza în comparație cu stilul scris și reîntoarcerea la tradiția colocvială populară, sursă a limbajului creator, caracterizează această operă. Simbolismul francez, de care nu era străin, nu face decît să-i întărească convingerile.

În același timp, contemporanul său Eugénio de Castro (1869—1944) încerca, cu încăpățînare și sîrguință, să intro-

ducă în poezia portugheză tehnica stilistică simbolistă printr-o serie de opere dintre care primele sînt *Oaristos (Convorbiri intime)*, apărute în 1891. Dar în cazul lui, tehnica și conținutul sînt două lucruri separate. Opera sa este o exhibiție de cuvinte, rime și ritmuri rare, care au prețiozitatea unei splendide bijuterii. Marele poet simbolist portughez a fost în realitate Camilo Pessanha, contemporan cu António Nobre. El a murit la Macao înainte de a-și vedea publicate versurile și poate fi considerat omologul lui Verlaine pentru concepția sa rezumată în *„de la musique avant toute chose"*. În ritmul său lucrurile se leagănă ca în sunetul unei viori, toate contururile se estompează, totul se desprinde din locurile obișnuite pentru a se închega într-o altă realitate unduioasă. Cartea sa *Clépsidra* a fost publicată în 1922; dar cîteva din poemele sale au fost cunoscute în manuscris și au exercitat o adîncă influență asupra unui grup foarte select de poeți. Prezența sa în literatura portugheză este anterioară apariției sale în public. Pessoa și Sá-Carneiro îi datorau foarte mult, cel puțin tot atît cît și lui Cesário sau Nobre.

Totuși, poetul care prin prestigiul și influența sa devenise o autoritate în primele decade ale secolului XX pare să fi fost străin de această revoluție pașnică. Teixeira de Pascoaes (1877—1952), aproape total izolat în satul său situat între Minho și Trás-os-Montes, filozofează în versuri așa cum a făcut-o și Antero, încercînd totuși să depășească pesimismul acestuia. Pascoaes vede evoluția de la mineral la animal, de la acesta la om, și de la om la creația sa, care atinge divinul (tot așa cum organicul este creația anorganicului), ca pe o aspirație care justifică o speranță mesianică. Panteismul său neagă opoziția trup-suflet, opoziție care l-a dus pe Don Quijote la pierzanie. *Nostalgia* portugheză este manifestarea superioară a unei aspirații imanente tuturor lucrurilor și anunță faza viitoare a omului divin. Portugaliei îi revine un rol deosebit în acest fel de mîntuire întrezărită în curbele împietrite, dar frămîntate în adîncuri, ale munților Marao. Prin Portugalia trebuie să se înțeleagă regiunea situată în nord-estul Atlanticului, în care Pascoaes a inclus Galicia și căreia îi dedică una

din cărțile sale. La Porto și nu la Lisabona și-a avut sediul mișcarea născută din această concepție mesianică. Organul său a fost revista *A Águia (Vulturul)* în cea de-a doua fază a ei. Ea a inspirat și societatea Renașterea Portugheză cu sediul în același oraș. Această filozofie nu se traduce la Pascoaes printr-o reînnoire poetică; versul său este tradițional ca și imaginile. Este versul meditației de tip Antero, mai puțin dramatic și mai elegiac, în care se face simțită uneori prezența lui João de Deus, care a fost modelul a numeroși poeți din secolul al XX-lea. Antologiile au ales, din enorma producție poetică a lui Pascoaes, un mănunchi de versuri frumoase.

Anumite cuvinte pe care le-a folosit cu insistență — „umbră", „strălucirea lunii", „departe", „pustiu", „celest" — convin perfect acelei înclinații academizante care n-a încetat să se manifeste la unii poeți, altfel de valoare, cum ar fi Afonso Lopes Vieira (1878—1947), care împrumută saudosismului vocea simbolismului prețios („Țară mov, exil albastru") și Correia de Oliveira (1869—1960), care după o perioadă elegiacă de inspirație camoniană a ajuns poetul aproape oficial al curentelor tradiționaliste.

Prin forma lor, sonetele Florbelei Espanca (1895—1930), discipolă a lui Antero, sînt anterioare conceptelor literare revoluționare introduse de Cesário-Nobres-Pessanha. Iată ce spunea despre F. Espanca o altă mare poetă portugheză, contemporană cu ea: „Această femeie este în realitate o parnasiană senzuală și reținută totodată. Ea este o delicată artistă a versului și o senzualistă." Dar tumultul pasiunii din poeziile sale face ca versurile ei să nu fie asimilate de literatura de bun gust.

Tradiționalismul lui Nobre, mesianismul lui Pascoaes și chiar inovațiile simboliste ar fi putut duce lesne la o academizare, anunțată deja de neogarrettismul formulat de un prieten al lui Nobre, Alberto de Oliveira, în 1891, avînd ca reprezentant de seamă pe Júlio Dantas, în care posteritatea (poate fără temei) n-a văzut decît o personificare a academismului. Împotriva acestui pericol s-a ridicat mișcarea inițiată de revista *Orpheu*, revistă din care n-au apărut decît două numere în 1915. Abia după douăzeci de ani a fost recunoscută

semnificația profund revoluționară a acestei manifestări socotită de contemporani o extravaganță exhibiționistă și ireverențioasă. În realitate, era vorba de o manifestare, încă informă, a unui proces ascuns, aproape imperceptibil, spre care converg operele lui Cesário, Nobre, Pessanha și autoritatea lui Pascoaes, conștiință a semnificației noilor timpuri, deșteptată poate de frămîntata și complicata viață politică portugheză din perioada cuprinsă între 1908 și primul război mondial, în care s-au înregistrat lupte civile. Dar tot atunci apare geniul care se numea el însuși „răscolitor de suflete" și care a exercitat asupra celor din jur o fascinație aproape supranaturală: Fernando Pessoa (1885—1935).

Una dintre figurile proeminente ale criticii numite structuraliste, Roman Jakobson, a scris următoarele în legătură cu acest poet: „Le nom de Fernando Pessoa exige d'être inclus dans la liste des grands artistes mondiaux nés au cours des années 80: Stravinsky, Picasso, Joyce, Braque, Khlebnikov, Le Corbusier. Tous les traits typiques de cette grande équipe se retrouvent condensés chez le poète portugais. [1]" Pessoa poate fi pus alături de Dante, Shakespeare, Goethe, Joyce. Desigur, ne este imposibil să facem în cartea de față mai mult decît o succintă prezentare a singurului poet portughez care se poate măsura cu Camões.

Opera sa, așa cum am mai spus-o, este o întreagă literatură, reprezentată de un grup de autori pe care el însuși i-a numit „eteronimii" săi, avînd fiecare un stil și o concepție care-i deosebește de ceilalți. Unul dintre ei, Ricardo Reis, este latinist și elenist. Forma creațiilor sale este horațiană și corespunde unui conținut epicurian. Alberto Caeiro este poetul pentru care „unicul sens secret al lucrurilor este de a nu avea nici un sens secret", poetul care neagă orice formă de religie, orice „lucru în sine". Stilul său este constituit din versuri libere minunate, fascinante în pretinsul lor pro-

[1] „Numele lui F. Pessoa trebuie să fie trecut pe lista celor mai mari artiști din lume născuți în jurul anilor 1880: Stravinsky, Picasso, Joyce, Braque, Klebnikov, Le Corbusier. Toate caracteristicile acestei ilustre echipe se găsesc condensate la poetul portughez." (N.T.)

zaism. Álvaro de Campos care spune „am pus în poezie întreaga emoție de care sînt capabil și de care nu m-am bucurat nici eu și nici viața mea", este un personaj complex, un inginer care se interesează de mașini și de uluitoarea dezvoltare a tehnicii secolului, dar care își pune întrebări și asupra „eului" său cel mai intim. Fernando Pessoa folosește versul tradițional, rimat, de o muzicalitate admirabilă, căutînd nu la mîinile, ci la gestul celei care cîntă la harfă, nedumerit în fața unei conștiințe care nu mai este a lui, dar care privește cu ochii lui și se află dincolo de glasul cîntecului pe care l-a ascultat. El este și autorul volumului *Mensagem (Mesaj)*, un volum de poeme de inspirație teozofică și mesianică, singura carte publicată de autor în ajunul morții sale în 1934. Poate că s-ar mai putea vorbi și de alți autori mai puțin importanți sau prea puțin integrați în această mișcare. Foarte important la acești eteronimi este faptul că, deși problematica lor e comună, cel puțin în parte, stilul fiecăruia dintre ei este personal și corespunde unei atitudini care nu e doar o simplă doctrină. Pessoa a subliniat de nenumărate ori realitatea eteronimilor săi și caracterul dramatic al operei sale, ceea ce i-a făcut pe criticii săi să fie foarte uimiți. Și nu e de mirare, fiindcă este vorba de un caz probabil unic, pentru care nu erau încă pregătiți.

Tematica eteronimilor nu poate fi altfel decît filozofică: ce este realitatea a ceea ce numim realitate? Există vreo semnificație dincolo de simpla existență? Ce fel de lucru se reflectă în ceea ce noi presupunem că este conștiința noastră? Dar cu toate că, așa cum se spune, aceste teme sau altele sînt „filozofice", poezia lui Pessoa nu este totuși o poezie filozofică în sensul obișnuit al cuvîntului, adică nu este o meditație filozofică, cum este, de exemplu, cea a lui Antero de Quental sau chiar cea a lui Pascoaes. „Tot ce e în mine gîndește mereu": acest vers este una din cheile poeziei sale. Gîndirea este forma pe care o capătă simțirea, independent de principiile cu care ar intra în conflict sentimentul realității. Așa după cum în muzică orice sunet se dezvoltă imediat într-o formă muzicală și nu există independent, tot așa în Pessoa orice stare emoțională devine ime-

diat formă dialectică, este imediat act, nu filozofic, ci de gîndire. Ceea ce ne interesează la el — a scris el despre alt poet — nu sînt sentimentele, ci ceea ce face cu ele.

Această reflecție pune problema sincerității, problemă capitală în înțelegerea operei lui Pessoa. Din moment ce sentimentele nu au o valoare în sine, sau chiar o realitate proprie independentă de procesul de gîndire, prin care se ajunge de la materie la act, care este criteriul sincerității? Neexistînd sinceritate în afara sentimentelor, este clar că în poezie „sinceritate" este un cuvînt fără sens:

O poeta é um fingidor
Finge tao completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.[1]

Gravitatea acestei probleme ne duce la ideea unei limite a conștiinței, în care nu există nici un fel de sprijin pentru un sistem de valori. Pessoa ne apare ca un arhanghel întunecat sau luminos care ne surîde de dincolo de bine și de rău, de semnificația lucrurilor, ca Jaime Franco care îl subjugă și îl respinge pe protagonistul din *Jogo de Cabra-Cega (Jocul de-a baba oarba)*, de José Régio.

Cititorul n-are însă nevoie să atingă această limită pentru a se bucura de frumusețea poeziei. El găsește în ea o materie de delectare infinită: muzicalitatea versului, metaforele cu totul originale sau oricare din plăcerile pe care le oferă literatura. El va găsi în opera lui o mare diversitate de idei pe gustul său, și chiar de sentimente cu care se poate identifica, dat fiind că poetul le-a folosit în toată diversitatea lor pentru plăcerea eteronimilor săi. „A simți, înseamnă să simtă cel ce citește!", a scris Pessoa însuși, și nu există nici un motiv pentru care cititorul să nu ia această afirmație *ad litteram*, cu toate că e spusă pe un ton sarcastic. Este ceea ce, dealtfel, nu numai cititorii, dar și majoritatea criticilor au făcut-o.

---

[1] Poetul e un simulant
Atît de perfect simulează
Încît ajunge să simuleze că e durere
Durerea ce cu-adevărat simte.

În jurul lui Pessoa, la *Orpheu*, se strîng mai mulţi poeţi de valoare artistică inegală. Dar se mai simte prezenţa unui mare absent, a maestrului, a lui Camilo Pessanha. Cel mai interesant dintre discipolii lui Pessoa este Mário de Sá-Carneiro (1890—1915) care, în afară de cărţile sale de poveşti, a publicat volumul de poeme *Dispersão (Dispersare*, 1914*)* şi a lăsat unele poezii inedite din care s-a alcătuit un volum intitulat *Indicios de Oiro (Semne de aur*, 1937*)*. În arta sa există multe aspecte simboliste, dar există şi preocuparea febrilă pentru „celălalt", dincolo de „eu":

Eu não sou eu nem sou o outro,
Sou qualquer coisa de intermédio:
Pilar da ponte de tédio
Que vai de mim para o Outro.[1]

Există o tentativă, încurajată de Pessoa, de a trăi şi alte vieţi, de a multiplica senzaţiile trăite. În acest sens, futurismul italian, mai ales cel al lui Marinetti, a fost cunoscut şi aplicat de Sá-Carneiro şi de alţi poeţi de la *Orpheu*.

Celui mai tînăr membru al acestui grup, scriitorului şi pictorului José de Almada Negreiros (1893—1970) i-a revenit sarcina de a duce mai departe anumite tendinţe implicite futurismului. Lui i se datorează unele texte şi luări de atitudine împotriva conformismului burghez şi a academismului literar în termeni de o îndrăzneală şi o truculenţă nemaiîntîlnite în Portugalia. Opera sa poetică, publicată în reviste şi numai de curînd strînsă într-un volum, pare mai puţin interesantă decît proza. De remarcat totuşi că unele dintre producţiile sale scrise înainte de 1920 se apropie de automatismul suprarealiştilor. Alţi poeţi de la *Orpheu*, ca Luís de Montalvor şi Alfredo Guisado, continuă să fie un ecou îndepărtat al simbolismului, care ar fi putut duce la un estetism aristocratizant şi ermetic dacă Álvaro de Campos n-ar fi deschizătorul de drumuri al acelei poezii care încearcă să cuprindă ritmul vertiginos de dezvoltare al secolului al XX-lea, inclusiv dimensiunea sa industrială.

[1] Eu nu sînt eu, nu sînt nici altul,
Sînt ceva intermediar:
Un stîlp al podului nemulţumirii
Ce duce de la mine spre-Altul.

Numai pe această cale, deschisă de *Orpheu* și continuată de alte reviste cu o viață tot atît de scurtă, era posibilă apariția revistei *Presença,* care va exista din 1927 pînă în 1940 și prin care literatura portugheză se va elibera definitiv de tutela secolului al XIX-lea și de simbolismul de școală. Ea este aceea care îi va consacra și îi va pune în circulație pe principalii colaboratori ai revistei *Orpheu.* Dar aici își vor vărsa apele și alte rîuri, printre care un oarecare „realism", dacă se poate spune așa, atît de natură psihologică cît și socială, însoțit de o revoltă împotriva miturilor și convențiilor și de o întrebare asupra condiției omului în lumea „celorlalți", sau, mai bine spus, a tuturor, după cum vom vedea. În fruntea revistei se află cîțiva poeți remarcabili: José Régio, Casais Monteiro, Miguel Torga, António de Navarro, în afară de prozatorii despre care vom vorbi la capitolul respectiv.

Memoria colectivă a legat numele publicației *Presença* mai ales de cel al lui Régio (1899—1970), poate pentru că el este personalitatea cea mai puternică și pentru că pînă la urmă revista a rămas credincioasă spiritului său deși a cunoscut diferite orientări. Lăsînd la o parte opera sa de romancier și dramaturg, vom spune că, fără să fie un inovator în materie de poezie și aflîndu-se mai aproape decît poeții de la *Orpheu* de discursul romantic (este posibil, în acest sens, să se descopere în creația sa prezența lui Garrett din *Folhas Caídas),* Régio va rămîne unul din marii poeți ai secolului al XX-lea prin vigoarea dramatică a expresiei sale artistice. Poezia sa este, de fapt, dramatică, avînd ca principali protagoniști un „eu" sociabil, care încearcă să fie „ca toți ceilalți", și „celălalt", care îl mînă ca un arhanghel către abisurile degradării sau ale sanctificării, căci acolo morala, chiar cea sanctificată de religie, nu are punct de sprijin. Acest din urmă „eu", cu toate că se manifestă pe plan psihologic, nu ține de ceea ce numim în mod obișnuit realitatea psihologică, și nici de cea socială, ci de ceva care le este transcendent și care de fapt nu există nicăieri. Am greși dacă am spune că problematica lui Régio este psihologică; ar fi mai corect să-l apropiem de Kierkegaard. Drama lui Régio

se reflectă în fiecare poezie, concepută sub formă de dialog sau monolog, spre deosebire de Pessoa care se depersonalizează în operele sale, prin personajele-autori.

Problematica lui Miguel Torga, despre care vom vorbi atunci cînd ne vom ocupa de proză, este de tip cosmic. Credem că, într-o oarecare măsură, o continuă sau îi răspunde problematicei lui Teixeira de Pascoaes. Dar Torga este un sculptor, iar forma umană pare, ca și la *Moise* al lui Michelangelo, să închidă în ea forța munților sau a mărilor și să-l sfideze pe dumnezeu. Ceea ce la Pascoaes este incertitudine și expectativă se transformă la Torga în afirmație și contur, atît ca gîndire cît și ca stil.

Adolfo Casais Menteiro este de un aparent dispreț pentru formă și de un prozaism adeseori ostentativ, contrastînd cu vehemența lui Régio și conturul perfect al lui Torga; dar originalitatea sa se cristalizează cu timpul și se manifestă mai ales în volumele de maturitate, începînd cu *Simples Cançoes da Terra (Cîntece simple ale pămîntului)*, în 1949. El refuză ideea că armonia artistică sau coerența gîndirii constituie lumi aparte; acceptă evidența lui „eu sînt un om printre ceilalți oameni" și afirmarea adevărului instinctului. Despre versurile sale, poetul spune: „le croiesc din această carne din care sîntem făcuți". Această concepție s-ar putea rezuma, poate, în versurile:

Senhor, dai-me as coisas
que eu vos deixarei a verdade[1].

Poetul nu-și propusese niciodată să fie promotorul sau apologetul unor idei politice. Cu toate acestea, și nu e de mirare, atrocitățile nazismului și ale războiului sînt exprimate direct în opera sa.

Unii poeți care fac parte din generația celor de la *Presença* dau dovadă de aceeași tendință în operele lor. Lor li se alătură poetul Afonso Duarte care făcea parte din generația lui Pessoa fiind totodată strîns legat de acest grup; el se formase

[1] Doamne, dă-mi lucrurile
ca eu să-ți las adevărul.

la şcoala simbolismului pe care-l respinsese pînă la urmă. Foarte influenţat de Nobre, el devine la un moment dat un anti-Nobre. Mitologia literară din *Os Simples* i se pare falsă atunci cînd ignoră viaţa reală a plugarului sau a pescarului. Aici se află sursa temei antipeisajului care îi va inspira mai tîrziu şi pe alţi poeţi.

În anii prolifici ai bătrîneţii, versul lui Duarte îşi păstrează fermitatea chiar în faţa morţii: ultima sa carte de poezii se numeşte *Ossadas (Oseminte)*. Irene Lisboa, în ciuda pseudonimului masculin, João Falco, cu care îşi iscălea poeziile sale, este de o feminitate introvertită şi, spre deosebire de „frumosul vers" al Florbelei Espanca, caută acelaşi autentic antiliterar. Elocvenţa o sperie. Ea caută în mizeriile vieţii aspecte mărunte şi neluate în seamă pentru a-şi construi un jurnal intim într-un vers ce pare proză sau într-o proză ce pare vers, prevenindu-l dealtfel pe cititor în prefaţa unuia din volumele sale de poezii.

„Ceea ce vi se pare vers numiţi-l vers, iar restul, proză." Din această familie mai face parte José Gomes Ferreira, care s-a desprins de simbolism printr-un jurnal intim, ajungînd la o formă liberă de versificaţie, formă ce fusese deja practicată de Fernando Pessoa şi care se deosebeşte de cea în care a scris Irene Lisboa prin faptul că este mai ritmată, mai elocventă şi în nici un caz proză. În aceste versuri, poetul dă glas revoltei sale împotriva oricărei forme de convenţionalism, împotriva narcisismului artistic, „remuşcării active" şi inexplicabile de a fi un privilegiat într-o societate nedreaptă; poezia sa este glosa unui Nu, avînd un pronunţat caracter polemic: „Sînt ferm ca un Nu bărbătesc". El nu dialoghează cu sine, ci monologhează teatral cu lumea, închipuindu-şi că o desfide.

Acest curent şi alte orientări cu caracter mai doctrinar vor da naştere şcolii cunoscute sub numele de „neorealism". Dar un alt poet portughez, Vitorino Nemésio, contemporan cu Gomes Ferreira şi Irene Lisboa, va ţese, ca un vierme de mătase unduios, o poezie de o factură cu totul deosebită, care-şi va avea viitorul său. Format la şcoala simbolismului şi influenţat mai ales de Mallarmé, el este

poate unicul poet portughez din prima jumătate a secolului al XX-lea care va depăși această școală și va crea o poezie cu totul originală, obiect de sine stătător, centru și circumferință, o poezie al cărei simbol îl găsim în *Versos a uma cabrinha que eu tive (Versuri către o căpriță pe care am avut-o)*:

E enfin no puro penedo
De seus casquinhos tocado
Está como o ovo e a ave:
Grande segredo
Equilibrado! [1]

Cu ritmul său unic, plat, epurată de redundanțe oratorice și de semnificații extensive adjectivale, făcută uneori din contraste izbitoare, poezia lui Nemésio anunță acea poezie „obiectuală" foarte îndrăgită, începînd din anii '60, de unii poeți portughezi.

Este posibil ca la grupul de la *Presença*, dar mai ales la António de Navarao, ca și la unii dintre neorealiștii care au debutat în paginile revistei, să se fi manifestat deja simptomele acestei noi tendințe. Dar la un moment dat s-a produs o sciziune și neorealiștii s-au grupat în jurul altor reviste, *O Diabo (Diavolul*, 1934—1940*)*, *Sol-Nascente (Soare-răsare)* și mai ales *Novo Cancioneiro*, editat la Coimbra începînd din 1941, care i-a adăpostit în coloanele sale pe Afonso Duarte și José Gomes Ferreira, socotiți precursorii lor. Acest curent, spre deosebire de cele dinaintea lui, a avut un caracter mai mult ideologic decît estetic, manifestîndu-se, și nu întîmplător, atît în poezie cît și în proză de care ne vom ocupa puțin mai departe. Manifestul său poetic ar putea fi *Arte Poética* de Mario Dionisio, poem în care, urmînd exemplul „realiștilor din 1870, se spune că „poezia nu stă în ochii păcătoși ai Ofeliei și nici în florile de liliac", ci în privelișteа pe care o oferă fabricile, „șirurile de automobile", „plămînii de oțel" (motoare de avioane și

[1] Și în sfirșit pe stînca pură
De copitele ei atinsă
E ca oul și pasărea:
Mare secret
Echilibrat!

nave), docurile, muncitorii, trenurile etc., deci „în lupta de zi cu zi a oamenilor, (...) în ochii lor larg deschiși spre viitor".

Cu toată această declarație de intenții, ei nu se opresc atît la subiectele pe care le-am enumerat cît la contrastul dintre condiția de burghez și ambiția revoluționară dintre un ieri trăit și un mîine visat. Ei încearcă în același timp un sentiment surd de frustrare și neputință, „speranța exasperată" despre care vorbește un alt poet al școlii, Armindo Rodriguez. Acestea erau și temele lui José Gomes Ferreira. Doar Joaquim Namorado s-ar exprima ceva mai energic, ca un conducător ce se adresează poporului său. Acest ideal de poezie duce la ruptura dintre conținut și formă și la primatul absolut al celui dintîi. Prin neglijarea deliberată a semnificantului, acești poeți încearcă să justifice totala lor lipsă de inventivitate literară și chiar faptul că nu au dat nici o capodoperă, deși simplul exemplu dat de Neruda era de ajuns să demonstreze că angajare și creație nu sînt două noțiuni incompatibile.

Nu doctrinele sînt acelea care îi fac sau îi împiedică pe poeți să se realizeze. Absența unui mare poet în grupul numit neorealist în sensul restrîns al cuvîntului este desigur o simplă întîmplare. Totuși, poeții neorealiști au arătat că poezia nu este doar apanajul unei *elite* și că nimic din ceea ce este uman nu le este străin.

Acest sentiment, pe care îl aveau majoritatea celor de la *Presença*, îi anima și pe cei de la *Cadernos de Poesía (Caiete de poezie)*, ajunși aici după ce fuseseră adepții altor crezuri poetice, inclusiv cel tradiționalist și aristocratizant. Revista a fost fundată de José Blanc de Portugalia, Ruy Cinatti și Tomaz Kim, cărora li s-au alăturat, printre alții, Sophia de Mello Breyner Andresen, autoarea unor poeme de o frumusețe pură și sculpturală, de o transparență și de o concentrare pe care nici cei mai buni parnasieni portughezi nu le-au atins vreodată, și Jorge de Sena, astăzi socotit unul din cei mai de seamă poeți portughezi ai secolului nostru. Opera lui Sena, dealtfel inegală, trebuie să fie citită cu atenție pentru a separa tensiunea autentică de un anume exhibiționism pus în valoare de un mare talent artistic. Aparent, poezia lui, exuberantă și uneori prolixă, vădește o necesitate de a se afirma polemic, lăsînd

totuși să se întrevadă o ambiguitate care nu este altceva decît dovada unei incertitudini adînc resimțite și nu duplicitate deliberat asumată. Acest vag neintenționat, atît de diferit de depersonalizarea ironică a lui Pessoa, este poate fondul poeziei sale și se traduce prin ritmul uneori subtil al compozițiilor, un ritm care umple un gol. Și de aici se naște fie o poezie care îi imită pe suprarealiști, sarcastică, fie un echilibru delicat apolonic, de inspirație camoniană.

Între 1940 și 1960, apar noi poeți și publicații de poezie, mai mult sau mai puțin efemere. Antologia de poezie portugheză, alcătuită de M. Alberta Meneres și E. C. Melo e Castro, care se referă la perioada 1945—1961, se ocupă de 72 de poeți. Toți sînt marcați de suprarealism, inclusiv cei de formație neorealistă, ca Egito Gonçalves, care a reușit să subordoneze inovațiile formale ale suprarealismului transmiterii unui mesaj social. Tot în acea perioadă apare António Gedeão, un poet care aparține altei generații și care cu greu poate fi inclus în vreo școală.

Cu toate că este influențat de suprarealismul francez, suprarealismul portughez urmează o direcție pe care o găsim schițată în *Orpheu*, la Fernando Pessoa și mai ales la Almada Negreiros, și care s-a pierdut la cei de la *Presença*, mult mai conservatori. Aceasta indică semnificația sa adîncă și permanentă, care depășește cu mult simpla influență a principalilor promotori ai școlii, Mário Cesarini de Vasconcelos și João Maria Lisboa, și a principalelor sale reviste, *Serpente (Șarpe)* și *Árvore (Arbore)*, ambele din 1947.

Contemporan cu suprarealismul, de la care a plecat dar de care s-a îndepărtat urmîndu-și drumul său, poetul Alexandre O'Neill se remarcă prin versul său laconic și scurt, care se supune unui concept și, uneori, unui fapt bine calculat; unele versuri par proverbe. Ca și António Gedeão, citat mai sus, O'Neill este un liric ascuns în dosul unui antilirism ironic.

Dar Eugénio de Andrade, unul dintre cei mai mari poeți lirici din literatura portugheză, aparține aceleiași epoci. El este marele poet al dragostei vremurilor noastre. Această voce uimitor de pură, în care elementele preluate de la diferite

școli se transformă într-o materie omogenă, se definește printr-o linie de o muzicalitate perfectă ca zborul unei păsări, fără nici o umbră care să nu vină din propria sa lumină.

În acest capitol nu se poate face o caracterizare amănunțită a principalelor personalități ale întregii poezii portugheze care s-a dezvoltat de la *Serpente* și *Árvore* încoace. Pe de altă parte, un simplu catalog nu ar prezenta nici un interes pentru cititori. Părerile de mai jos nu sînt decît simple sugestii.

José Terra, colaborator la *Árvore*, scrie:

As palavras ferem-se no vento
retraem-se no íntimo da concha.[1]

Aceste cuvinte, cuvintele de dragoste sau cele care lansează un mesaj, sînt poate cuvintele care lipsesc cel mai mult din poezia portugheză actuală. António Ramos Rosa oscilează între discurs și simbol, păstrînd totuși o anumită accesibilitate. Același lucru se poate spune despre Cristovam Pavia, José Bento sau Fernando Assis Pacheco. Dar cîntecul învie cu Manuel Alegre, poetul care a avut poate cea mai mare audiență la publicul din ultimii ani. Succesul său este recompensa acelei ambiții subliniate în titlul unuia din volumele sale: *Canção na Praça (Cîntec în piață)*. S-ar putea spune că este un João de Deus care și-ar fi asimilat tematica neorealismului și formele suprarealismului la care s-a adăugat experiența exilului.

Herberto Hélder, una din marile revelații apărute în perioada ce a urmat suprarealismului militant, vorbește despre o noapte interioară:

Dai-me uma jovem mulher com sua harpa de sombra
e seu arbusto de sangue. Com ela
encantarei a noite.[2]

---

[1] Cuvintele rănite de vînt
se retrag în adîncul scoicii.

[2] Dă-mi o tînără femeie cu harfa ei de umbră
și arbustul său de sînge. Cu ea
voi fermeca noaptea.

Vocea lui Fernando Echevarria, contemporanul său, este mai aspră. Apa din poemele sale izvorăşte din stîncă, subliniind claritatea şi asprimea expresiei sale. În schimb, în poemele lui José Augusto Seabra există o predilecţie pentru un altfel de ritm, cumva acvatic, făcut din unde domoale.

În afară de aceşti doi poli simbolizaţi de vînt şi scoică, asistăm, în decada anilor 60, la experienţa numită concretistă, al cărui principal promotor este Ernesto C. de Melo e Castro. Această mişcare s-ar rezuma în catrenul următor:

que é tempo de tocar
não nos objectos por dentro
mas expor deles çá fora
o que o poeta é por dentro.[1]

Nu e vorba de exteriorizarea sensibilităţii prin simboluri, ci de crearea obiectului cu ajutorul cuvîntului. Cititorul sau ascultătorul poate să-i atribuie un simbol sau altul, fapt care ne duce la problema mult discutată a polisemiei textului, Nu se ştie dacă se va putea ajunge vreodată la obiectul poetic fără un simbolism intenţional. În poezia portugheză de azi există tentative de acest gen. Ele au dus la creaţii remarcabile, independent de intenţiile autorului. Este cazul Luisei Neto Jorge, care descrie arbori, case, porţi, un tablou de Brauner, sau care, mai mult, foloseşte aceste materiale pentru a ajunge la alte structuri. Maria Teresa Horta încearcă, la rîndul ei, să creeze „un spaţiu poetic autonom", cum spun teoreticienii, dar intenţia socială, aproape neorealistă, nu este doar manifestă, ci declarată, ceea ce face ca proiectul constructivist să fie, dintr-un bun început, discutabil. Dar este prematur să ne pronunţăm asupra rezultatelor acestei mişcări în curs de desfăşurare.

Proza narativă. Perfecţiunea aproape apolonică a lui Eça de Queirós şi-a aflat un admirator în Manuel Teixeira Gomes

[1] Căci e timpul să atingem
obiectele nu pe dinăuntru
ci să se scoată din ele, aici, afară,
ceea ce poetul e pe dinăuntru.

(1860—1942), autor de povestiri și impresii de călătorie în care dăinuie atitudinea de *dandy* a lui Carlos Fradique Mendes (un fel de „eteronim" al lui Eça). Fialho de Almeida (1857—1911) s-a situat pe poziții opuse. El a scris o serie de povestiri și pamflete (în seria *Os Gatos* [*Pisicile*], 1889—1894) într-un stil „bogat", camilian, și totodată contorsionat, care caută să transfigureze realitatea cuprinsă între cei doi poli ai tragicului și ai grotescului. În paginile sale nu mai găsim acea abordare rațională a realității a cărei supremă expresie a fost Eça.

Povestitorul Trindade Coelho (1861—1902), a cărui influență este profundă și difuză, face parte din aceeași generație. Cartea sa intitulată *Os Meus Amores (Iubirile mele)*, care evocă paradisul pierdut al copilăriei sale petrecute la țară, în contradicție nu numai cu orașul, dar și cu vremurile de azi, a rămas un model de povestire de acest gen, bucurîndu-se de un mare succes în literatura portugheză.

Dar secolul al XX-lea începe de fapt cu Raul Brandão (1867—1930), care face parte din aceeași generație cu António Nobre și care, ca și acesta, s-a ocupat de oamenii simpli din nordul Portugaliei, de pescari, de cei sărmani. Dar el nu ne oferă o imagine idilică precum poetul din *Só*, ci, ca și Afonso Duarte, caută să ne facă să participăm la compasiunea sa pentru o populație redusă la mizerie și, în general, pentru toți cei ce suferă sau sînt umiliți. El are remușcările celui ce se bucură de o situație privilegiată și încearcă un sentiment de durere și de neputință în fața unei orînduiri sociale care face posibilă suferința. Dar această atitudine este dublată de un panteism care se manifestă mai ales printr-o contemplare extatică a peisajului, în *Pescadores (Pescarii)*. Laitmotivul din *Pescadores* este albastrul mării ce revine obsesiv într-o formă care uneori devine pur poetică. Raul Brandão este un inovator, așa cum a fost Nobre. El este discursiv, scontînd pe efecte de repetiție și de ritm, folosindu-se, ca și Nobre, de expresiile colocviale populare. În oglinda deformantă care încearcă să reflecte realitatea vedem întotdeauna grandiosul sau grotescul. Autor de povestiri, de piese de teatru și de memorii, Brandão este în primul rînd un poet în proză,

chiar atunci cînd cultivă genul narativ. De aceea opera sa i-a influențat nu numai pe prozatori, ci și — poate mai ales — pe poeții din alte generații.

Povestitorii propriu-ziși aveau la îndemînă două modele moștenite din secolul al XIX-lea, pe care mulți critici le pun față în față: Camilo și Eça. Se obișnuiește să se facă o apropiere între opera lui Camões și cea a marelui prozator din prima jumătate a secolului al XX-lea, Aquilino Ribeiro, poate pentru că la ambii scriitori lexicul este bogat, atmosfera rustică și muntenească, întîmplările multe și felurite, iar personajele dintr-o bucată, uneori aprige, reprezentînd acea lume arhaică ce mai dăinuia în inima munților. Dar lui Aquilino îi lipsesc cîteva din cele mai importante calități ale marelui, dar nu unicului, său maestru, între altele interesul pentru viața sentimentală și arta dialogului. Tema sa majoră este, dacă ne referim la romane, natura în care este inclus omul, omul rudimentar ce se conduce după logica simplă a instinctelor și se luptă pentru a supraviețui, pentru a cuceri femela, ca un cocoș. Puțini au știut să descrie asemeni lui văile și munții, pădurile, apele și păsările, zăpada și primăvara, animîndu-le de un instinct genezic la care omul participă: ghinda îngropată în pămînt are dureri de naștere; soarele este comparat cu o găină clocindu-și ouăle. Acțiunea plină de antren alternează cu descrieri de natură. În acest sens Aquilino este camilian. Dar vocea lui Aquilino este omniprezentă: el este incapabil să se depersonalizeze, și de aceea în opera sa există acțiune dar nu și drame. Dragostea merge spre consumarea sa imediată, cu toate că Aquilino, cu stîngăcia lui de țăran, vrea să sugereze uneori voluptatea *à la Colette*. Poezia sa despre natura-femeie este o poezie rar întîlnită în Portugalia. S-ar putea ca unele pasaje din Gil Vicente s-o fi anunțat deja. Dar marea ambiție a lui Aquilino a fost să creeze un limbaj capabil de a comunica; el aparține acelei categorii de scriitori pentru care cuvintele nu servesc atît pentru a semnifica cît pentru a impresiona, cuvinte-lucruri, importantă fiind forma lor, sunetul, sugestia, conținutul mitic, savoarea, conotația, și nu semnificatul din codul lingvistic. El le culege din limbajul popular, dar

și din clasici, din latină și din limbile străine. El nu obține întotdeauna efectul scontat, dar uneori reușește să o facă într-un mod uimitor, ca atunci cînd încearcă să ne descrie lumea mitică a oamenilor din *As Terras do Demo (Țara Diavolului)* sau furtuna de zăpadă care-l surprinde în *Malhadinhas*. Aceste două volume se numără printre cele mai bune povestiri din literatura portugheză. Stilul lui Aquilino, stufos, adeseori prea puțin suplu, este o creație a unui gen care, inspirat sau nu de el, va fi dus mai departe de scriitorul brazilian Guimaraes Rosa. Dar lumea lui Aquilino a murit, cu excepția cîtorva epigoni, cum este Jorge Reis.

Dacă am fi vrut să vorbim despre un demn continuator al lui Queiros, ar fi trebuit să ne oprim la Rodrigues Miguéis, care face parte dintr-o generație mai nouă decît cea a lui Aquilino. Nu pentru că ar fi, nici pe departe, un imitator al lui Eça, ci pentru că a învățat de la el un meșteșug în care era un adevărat maestru: utilizarea unor termeni curenți și culți într-o combinație savantă, folosirea apropriată a adjectivelor în loc de substantivul și de verbul *fortes* și, dacă este necesar, a cuvintelor rare, întrebuințate doar de Camilo și Aquilino. Dar lumea sa este de o veridicitate pe care Eça n-a cunoscut-o, pentru că n-a văzut-o cu un ochi în permanență critic, ci cu un sentiment de simpatie și de solidaritate, chiar atunci cînd autorul o abordează cu umor. Nimeni n-a știut să evoce ca el Lisabona începutului de secol, străzile sale, ferestrele și interioarele, locuitorii săi modești, defectele și secretele sale, nopțile interminabile și zilele luminoase. Această simplă evocare, în afara oricărei transfigurări intenționale, poate numai ușor nuanțată de nostalgie, este de ajuns pentru a spăla această lume de tot ceea ce este sordid, rămînînd totuși reală.

Al treilea mare scriitor din această perioadă nu mai are nimic comun cu Eça și nici cu Camilo. Este vorba de Ferreira de Castro, care face parte din generația lui Miguéis. El a avut o ucenicie literară puțin obișnuită: a fost culegător de cauciuc în Brazilia, ceea ce înseamnă ceva mai puțin decît un sclav pe o plantație. Adevărata sa carieră a început atunci cînd, după ani de ziaristică și de roman-foileton, s-a hotărît să

aştearnă pe hîrtie experienţa sa de emigrant. Odată cu *Emigrantes* şi *A Selva (Pădurea)*, intră pentru prima oară în literatura portugheză experienţa muncitorului şi marele spaţiu, pădurea amazonică. În plus, cum Ferreira de Castro n-avea o formaţie universitară şi nici cultură, opera sa este ruptă de tradiţie, atît de cea tematică cît şi de cea stilistică. Să spunem, metaforic, că el este primul scriitor portughez care nu poartă cravată. De aici semnificaţia sociologică a operei sale. Din punct de vedere literar, n-a fost un creator de stil, dar acumulînd cuvinte auzite el reuşeşte să ne redea anumite medii şi uneori să surprindă realitatea cu pregnanţă. Într-o fază ulterioară, el a făcut un efort de perfecţionare stilistică, aşa cum se observă în *A La e a Neve (Lîna şi zăpada)*, iar în alte opere a căutat să dea profunzime psihologică personajelor sale, ca în *A Curva da Estrada (La colţul străzii)* şi *A Missão (Misiunea)*.

Opera lui Ferreira de Castro este premergătoare romanului neorealist, care îi urmează aproape imediat. Dar înainte de a ne ocupa de romanul neorealist, trebuie să ne întoarcem puţin în timp pentru a studia o altă orientare a romanului portughez: cea legată de mişcările de la *Orpheu* şi *Presença* şi care reprezintă un model cu tradiţie.

Printre diferitele încercări de proză narativă ale moderniştilor şi ale celor de la *Presença*, dintre care merită să fie semnalată *A Confissão de Lúcio (Confesiunea lui Lúcio)*, de Mário de Sá-Carneiro, trebuie să reţinem o carte uitată pe nedrept, semnată de Almada Negreiros: *Nome de Guerra (Nume de război)*. Este unul din marile mici romane din literatura portugheză. Autorul încearcă să ajungă la ceea ce numeşte „intimul personal" ireductibil la societate, destinul pe care, metaforic sau nu, el îl consideră scris în stele. Cea mai mare parte a cărţii se ocupă de relaţiile dintre un bărbat şi o femeie, de dialectica cuplului, cu o fineţe pe care nici un alt autor n-a atins-o în secolul al XX-lea. El ne oferă un portret de femeie în intimitatea sa anatomică, dinamică şi psihologică, de un realism şi de o subtilitate rar întîlnite în literatura portugheză. Povestea este scrisă în limbajul propriu „băieţilor" din Lisabona, cu o dezinvoltură elegantă. Aparent, el

nu caută efecte de stil, ci găsește și exploatează situații de efect, folosind o frază naturală, plină de asociații neobișnuite de idei, fapt care ne face să ne gîndim la Fernando Pessoa. Negreiros preia de la Pessoa o parte din problematica volumului său: contradicția dintre simțire și gîndire, instinct și cunoaștere. Dialogurile sînt perfect autentice, căci personajele își au viața lor proprie, cu toată intervenția autorului, în maniera lui Garrett din *Viagens na Minha Terra*.

Acest roman, în care banalul și supraumanul se unesc cu cea mai perfectă naturalețe din lume, a fost poate la originea romanului-mărturie, chiar dacă a fost publicat după *Elói (Porecla)*, de João Gaspar Simoes, care este o tentativă de roman al cotidianului și care descrie pornirile și actele unui bărbat în cursul a 24 de ore, și *Jogo da Cabra-Cega* de Régio.

Acesta din urmă constituie una din realizările majore ale romanului portughez. Pe scurt, este vorba de dezintegrarea unei mici asociații literare la apariția unui personaj tulburător, Jaime Franco. Dar, în fond, personajele nu sînt altceva decît măștile protagonistului, iar Jaime Franco este arhanghelul care dezarmează printr-o noblețe sau o josnicie pe care doar provizoriu nu e capabil să și le asume. Personalitatea protagonistului se caută și se găsește în aceste ipostaze dramatice care nu sînt decît masca sa și a celorlalți. Atunci cînd respinge masca, el nu face altceva decît s-o înlocuiască cu alta. El se simte suspendat în gol, un gol fără de sfîrșit, în care orice poziție este falsă, pentru că întotdeauna există o alta mai jos sau mai sus. Dar mai există și o altă coordonată: calmul inconștientului, acceptarea unor lucruri normale și „cuminți", a unei lumi cinstite, lume pe care în anumite momente el o violentează și o masacrează în scene de o impietate ce l-ar putea inspira pe Buñuel. Acest voluminos roman este de un dramatism puternic. Naratorul (protagonistul) nu este capabil să iasă din sine, problema lui fiind tocmai dificultatea de a sesiza conturul „eului". Acesta se multiplică în măști care dialoghează exasperant între ele, depășindu-se poate, cum spunea Pascal: *l'homme passe l'homme*. În *O Jogo da Cabra-Cega*, caracterul dramatic al operei lui Régio devine mai pregnant ca oriunde. Este cel mai bun

exemplu al celebrei clarități a discursului dialectic și clasic care caracterizează întreaga sa operă. Să mai amintim faptul că îndrăzneala scenelor sale erotice a făcut ca volumul să fie retras din circulație chiar de la prima sa ediție.

Această succintă evocare este suficientă pentru a arăta cît de eronată este calificarea de „psihologist" atribuită romanului lui Régio de neorealiști; aceasta echivala cu calificativul de psiholog atribuit lui Kierkegaard.

Printre fondatorii revistei *Presença* figurează și cel care astăzi este considerat cel mai mare povestitor din literatura portugheză, Miguel Torga. Despre el am mai vorbit la capitolul poezie. Proza sa, ca și cea a lui Régio, este o continuare a poeziei sale, sau invers. Una din principalele sale opere, *Diário (Jurnal)*, apărută în cîteva volume, conține note în versuri și proză. Dar poate că proza este adevărata sa vocație. Stilul său, care uneori vrea să pară o sculptură făcută în lemn tare cu cuțitul, pentru a imita asprimea granitului, este ductil, lejer, înaripat, capabil să redea finețea și grandoarea fără a atrage în mod special atenția asupra sa, folosind sensurile proprii ale cuvintelor cu sobrietate și siguranță. Din *Diário* se poate învăța o limbă portugheză care nu este nici săracă, nici barocă, nici cotidiană, nici literară, și în acest sens paginile sale sînt „exemplare", cum spunea Manuel Bernardes. El se distanțează foarte mult de extravaganța lui Aquilino de care-l apropie însă sentimentul naturii. Dar în timp ce autorul volumului *Malhadinhas (Stînișoarele)* se identifică cu natura, urmînd o tendință panteistă, Torga, ca un Adam sau un Iov, dialoghează cu Creatorul.

Printre autorii de proză legați de *Presença* se remarcă Branquinho de Fonseca, autor al volumelor *Caminhos Magnéticos (Drumuri*, 1938) și *Rio Turvo e Outros Contos (Rîul tulbure și alte povestiri*, 1945), din care trebuie reținută povestea *O Barão (Baronul)*. Régio a observat la acest autor o „fuziune naturală între realism și poezie, între simțul realității și simțul misterului".

Independent de *Presença* și de oricare altă școală literară, Irene Lisboa își continuă solilocviul său între 1926 și 1958 și scoate cîteva volume de impresii și povestiri care, prin

convenție, țin de proză. Cîteva din titlurile volumelor demonstrează clar maniera sa de a scrie: *Uma Mão Cheia de Nada (O mînă plină de nimic), Outra de Coisa Nenhuma (O alta goală,* 1948*), Queres Ouvir? Eu conto (Vreți să mă ascultați? Eu povestesc,* 1958*), Título, Qualquer Serve (Titlu la alegere,* 1958*).*

Între timp apăruse mișcarea neorealistă despre care am vorbit în capitolul referitor la poezie și am spus că principalul său mod de manifestare a fost proza. Am semnalat importanța operei lui Ferreira de Castro care s-a rupt de tradiție atît din punct de vedere tematic cît și stilistic. El ne-a dat o literatură nonburgheză care a suferit, printre altele, influența lui Gorki, ajungînd să fie modelul literar al acelei generații care și-a dat măsura în timpul războiului civil din Spania. Acest din urmă eveniment, venirea la putere a nazismului german, criza economică mondială, formarea partidelor aderente la Internaționala a III-a, și, în interiorul Portugaliei, represiunea mișcării sindicale i-a unit pe tinerii intelectuali punîndu-i în situația de a avea implicit o atitudine *angajată.* Tema principală trebuia să fie criza pe care o traversa societatea și ascensiunea păturilor sociale dizgrațiate, în cadrul unei perspective dialectice a istoriei.

Primele manifestări ale acestei mișcări se găsesc la Soeiro Pereira Gomes și Alves Redol. Acesta din urmă, ca și Ferreira de Castro, s-a format mai mult la școala vieții decît la cea a literelor. Óscar Lopes poate să scrie în legătură cu unul din volumele sale: „Pe aici trece marele roman portughez"; dar reușita n-a fost pe măsura ambiției. Unul din ultimele și cele mai bune volume ale sale, *Barranco de Cegos (Coliba orbilor,* 1962*),* este, în mare parte, o întoarcere la tradiția aquiliană. Pereira Gomes are o formație universitară și dă dovadă de o anumită artă în organizarea narațiunii pe mai multe planuri în unicul său roman terminat intitulat *Esteiros (Străinii),* ale cărui personaje sînt copiii angajați la fabricile de cărămizi din Ribatejo. Există, în opera sa — ca și în cea a lui Redol — un lirism inspirat, după unii autori, de scriitorul brazilian Jorge Amado. Dar în realitate acesta nu i-ar fi putut influența pe contemporanii săi portughezi decît mult

mai tîrziu. De fapt este vorba de un lirism de tip lusitano-brazilian, o formă de „saudosism" mesianic de care neorealiștii s-au eliberat cu greu. De aceea, eticheta de „neoromantici" s-ar potrivi mai bine acestui grup de scriitori, cu atît mai mult cu cît ei au adoptat ideea romantică a scriitorului călăuză și profet al poporului.

Generația universitară de la Coimbra aderă la această mișcare cu sentimentul, pe care îl încercaseră și cei din generația de la 1870, că ei au un rol național și revoluționar. Dar scriitorii din acest grup nu reușesc să scape de influența formației lor universitare, marcată mai mult de teorii decît de experiență și cunoașterea realităților naționale, fapt care îi va duce, în mod inevitabil, la un sentiment de frustrare. Ei vor încerca, dealtfel, să se salveze prin sarcasm, așa cum o va face, cu pregnanță, unul dintre romancierii acestui grup, Carlos de Oliveira. Cei formați la Lisabona participă și ei la mișcare dînd un povestitor excepțional, pe care l-am amintit ca poet, Mário Dionisio. Proza acestui artist subtil este sobră și elaborată, de un lirism rece ca un balet clasic executat cu virtuozitate de măști de metal mat în *Dia Cinzento (Zi cenușie)*.

Neorealismul a dat trei prozatori excelenți: José Marmelo e Silva, care are cîteva povestiri și romane de tip tradițional. o proză admirabil de detașată și liberă; Manuel de Fonseca, ce a evoluat de la o proză lirică, evocatoare, vădit influențată de Trinidade Coelho, la o tentativă de roman epico-dramatic ce pare o transpunere în proză a tehnicilor cinematografice ale lui Eisenstein (puțini știu să redea ca el dinamismul acțiunii în aer liber); Fernando Namora, ale cărui opere sînt numeroase și inegale știe să creeze atmosferă, climat psihologic și personaje autentice, dar nu renunță la un climat liric foarte lusitan.

Lumea de care se ocupă neorealiștii este predominant rurală, ca cea a lui Camilo sau a lui Aquilino, și poate că de aceea nu este greu să-i regăsim în operele lor pe acești scriitori. Nimeni n-a știut să continue atît de bine descrierea mediului urban începută de Rodriguez Miguéis. Tipurile de burghezi pe care-i caricaturizează neorealiștii și care reprezintă

clasa dominantă sînt, în general, proprietarii de pămînt. În fond, ei nu sînt altceva decît niște bieți oameni. Cel care a făcut critica burgheziei într-adevăr atotputernice, în deplină cunoștință de cauză, a fost scriitorul Joaquim Paço de Arcos care, din punct de vedere ideologic, s-a îndepărtat mult de neorealiști. El este un fel de Júlio Dinis pesimist și implacabil, practicînd o proză neutră și posedînd arta de a urzi și de a duce la bun sfîrșit intrigi complexe.

La activul romanului neorealist trebuie să fie adăugată și apariția unor probleme ce țin de prezența portugheză în Africa și în Asia. În Capul Verde, țară cu o civilizație metisă, în care se vorbește o creolă rezultată din fuziunea mai multor limbi africane avînd structura limbii portugheze care a fost transplantată în insulele încă pustii, în secolul al XVI-lea, s-a născut o literatură originală în versuri și proză, care ne face să ne gîndim la anumite aspecte ale literaturii braziliene. Lui Baltasar Lopes îi datorăm un roman intitulat *Chiquinho (Puștiul)*, apărut în 1947, în care ni se povestește viața reală a țăranului din Capul Verde nu numai din punct de vedere economic, dar și cultural și moral, într-o limbă care, deși portugheză, este totuși de nuanță locală, lăsînd parcă să se ghicească creola. Manuel Lopes este un clasic al romanului portughez, remarcabil mai ales prin peisajele sale imobile sau catastrofale. La acești autori, aceeași problemă fundamentală declanșează acțiunea: seceta, care pune la încercare dragostea omului față de pămîntul natal. Același sentiment îl învăluie, ca și marea: nostalgia. Castro Soromenho, alb născut în São Tomé, aduce în literatură Angola în care a crescut, prin cărțile sale amare și revelatoare, fără să facă nici un fel de concesii pitorescului sau demagogiei. El ne povestește viața de toate zilele a unor coloni albi în mijlocul negrilor, într-o localitate izolată, în declin. Orlando da Costa, originar din Goa, a evocat tragedia calmă a pămîntului său natal în *O Signo da Ira (Semnul mîniei)*.

În anii 50, neorealismul suferă o mutație sau se confundă cu tendința numită existențialistă. Principalul reprezentant al acesteia din urmă este Urbano Taveres Rodrigues, un excelent stilist din școala lui Teixeira Gomes, cu o atitudine

anxios umanistă. Dar problematica existențialistă (dacă sub această etichetă s-ar ascunde un conținut exact) este exprimată într-o formă mai subtilă, și cu pregnanță, mai ales în opera unui prozator format la școala neorealistă, Vergilio Ferreira: „Eu aveam o problemă: să justific viața în fața neverosimilului morții. Nici pînă astăzi n-am știut să inventez altceva", scrie el în *Aparição (Apariție)*.

Ne putem întreba dacă mai există neorealism în opera lui José Cardoso Pires, sau dacă acesta a suferit o metamorfoză. Ruptura de romantism, care, după cum am văzut, îi caracterizează pe neorealiști, este evidentă în capodopera sa intitulată *Os Caminheiros (Drumeții)*, apărută în 1959. Nu face concesii nici efuziunilor lirice și nici demagogiei. Cu o pană viguroasă și tăioasă, el respinge orice neglijență, distragere sau joc în sine, cărora le este supusă în mod firesc proza. Stilul său, strict funcțional, ne face să ne gîndim fie la Hemingway din *Bătrînul și marea*, fie la Camilo, atunci cînd povestește cum se curăță și se pregătește o pușcă. Personajele sale se situează între realitate și un folclor de inspirație picarescă. El este inimitabil mai ales atunci cînd povestește aventurile hoinarilor în căutarea unor mijloace de trai: mișcarea este elementul său.

Augusto Abelaira este o voce și o structură nouă în romanul său plin de subtilitate, intitulat *Ensenda Amena (Toarta blîndă)*, meditații ale cîtorva personaje în care timpul este dizlocat.

Agustina Bessa Luis, personalitate a anilor 50, este în afara oricărei școli sau tendințe neorealiste, existențialiste, prezențialiste, queirosiene sau camiliene. Ea este a doua revelație, după Fernando Pessoa, al doilea miracol portughez al secolului, și va fi recunoscută ca atare abia atunci cînd, distanțîndu-se în timp, vom putea măsura reala sa dimensiune: cea mai originală contribuție a literaturii de limbă portugheză, alături de brazilianul Guimaraes Rosa, la literatura mondială. Ea este încă destul de aproape de noi ca s-o putem defini în toată măreția ei, căci, așa cum se întîmplă în mai toate cazurile de genialitate pură, Agustina este încă insesizabilă pentru majoritatea contemporanilor săi.

Nu există o schemă în care s-ar putea încadra structura romanelor sale. Construcția lor pare dezordonată celui ce este obișnuit cu ordinea tradițională a timpului și a spațiului; în fiecare moment al romanelor sale, locurile și timpurile se confundă ca în *le nouveau roman* francez, nu pentru că aceste locuri și timpuri converg în conștiința personajelor, ci pentru că fiecare personaj aduce cu sine, obiectiv, trecutul și viitorul său, în fiecare moment îi sînt prezente în minte toate locurile în care a fost sau va fi, toate timpurile în care a trăit sau în care va trăi. Toate acestea nu se află în conștiința sa, ci în existența sa, care se confundă cu esența. Personajele sale se caracterizează printr-o extraordinară capacitate de a exista, care nu înseamnă doar a exista în spațiul sau în timpul de care se ocupă aproape toți romancierii. Această forță le conferă o veridicitate fulgurantă care întrece limitele așa-numitului real; fără să le idealizeze, fără să le transfigureze, Agustina ne face să simțim în ele o forță magică, ireductibilă, irațională ca și viața. Realismul său esențial depășește orice cadru, orice suprafață care ar putea fi descrisă prin vreun procedeu realist. Descrierile sale sînt de o pregnanță inegalabilă, fie că este vorba de vastele orizonturi care se văd din vîrful munților, fie de o simplă curte, fie de toaletele unei cafenele din Paris, fie de o coajă de portocală aruncată pe stradă la începutul iernii. Dar, în același timp, există ceva care depășește simpla înregistrare. Ele sînt ca fosforescențele unui ocean nesfîrșit. Există o ființă nu numai în fiecare persoană, dar și în fiecare lucru. Ar fi cu totul eronat să se spună că romanul Agustinei este metafizic (de exemplu, în maniera lui Régio), cum tot pe atît de eronat ar fi să se spună că este psihologic. Pentru Agustina nu există un dincolo de realitate, un transcendent; ceea ce nu există este o limită a imanentului. Atunci cînd descrie ultimul moment din viața unui om care se stinge, ca ne face să simțim că nu există un suflet în afara trupului și că problematica religioasă nu intră în preocupările ei. Dacă i-am asculta proza, am simți că cel ce vorbește în cărțile sale, toate scrise la persoana a treia, este cineva care se situează în afara istoriei și deasupra personajelor, acel povestitor suveran care vine de la începuturile literaturii.

El povesteşte, comentează, intervine după bunul său plac. Dar în această voce a povestitorului există ceva fascinant, ceva ce pare să fie transcendent lumii; nu modesta Dona Agustina Bessa Luis este cea care glăsuieşte, ci un fel de zeu care o posedă, tot aşa cum în aezii greci, atunci cînd luau hotărîri şi dădeau sentinţe, vorbea o înţelepciune divină. Ea foloseşte cuvintele cu o simplitate suverană. Ele nu sînt căutate şi nici rare, poate nici pline de înţelepciune, dar te cuceresc imediat, abolind limitele individualităţii cititorului la fel ca muzica marilor compozitori romantici. Poate că în felul acesta am descoperit ceva esenţial la Agustina: muzicalitatea, care nu este dată doar de ritmul frazei, ci de întreaga construcţie a povestirii şi de prezenţa autorului.

Agustina nu are predecesori, sau poate Bernardim Ribeiro, dacă ne gîndim la atît de îndepărtata *Menina e Moça*, a cărei calitate este, înainte de toate, acea muzicalitate pregnantă care cu greu va găsi imitatori, cu toate că prezenţa sa în literatura portugheză se face simţită din cînd în cînd indirect şi difuz.

Dar originalitatea de care a dat dovadă literatura portugheză în secolul nostru nu s-a oprit la ea, fapt dovedit de promisiunile făcute de opera celor doi tineri autori, Almeida Faria şi João Palma-Forreira, ca şi de un recent roman al lui Nuno de Bragança intitulat *A Noite e o Riso (Noaptea şi surîsul)*, apărut în 1969, care poate fi considerat una din cele mai senzaţionale revelaţii din Portugalia secolului XX.

Teatrul. Din 1926, unele cauze de natură externă au făcut aproape imposibilă reprezentarea pieselor care ar fi pus în discuţie ideile şi instituţiile vremii. Această situaţie a dus la o inerţie care s-a verificat, în Portugalia, la nivelul producţiei teatrale ce a înregistrat puţine excepţii, de la Gil Vicente încoace, şi care pare să cuprindă şi creaţia cinematografică. Fapt este că puţine creaţii de interes cu adevărat dramatic au fost puse în scenă în această perioadă. În felul acesta valoarea reală a teatrului, care s-a scris doar, nu poate fi clar stabilită. În altă ordine de idei, multe din piesele care n-au putut să vadă lumina rampei sau care au fost scoase din

scenă au fost subapreciate din acest motiv de opinia publică, independent de valoarea lor dramatică.

Mulți dintre poeții și prozatorii despre care am vorbit mai înainte au cultivat și genul dramatic. Este cazul lui Raul Brandão, autor al pieselor *O Doido e a Morte (Nebunul și moartea)*, *O Gebo e a Sombra (Ghebosul și umbra)*, scrise în stilul său caracteristic. Din grupul de la *Orpheu* trebuie menționat Almada Negreiros, care poate fi socotit un autor simbolist prin *Antes de Começar (Înainte de a începe)*, *Deseja-Se Mulher (Se caută femeie)*, *Pierrot e Arlequim*, *S.O.S.* El este important prin inventivitatea sa plastică și prin dialogul său cu reale calități dramatice și nu numai poetice sau evocatoare. Din grupul de la *Presença* mai face parte José Régio, care se dovedește a fi, după cum am văzut, un talentat autor dramatic în romanele și în poeziile sale. Principalele sale piese sînt *Jacob e o Anjo (Iacob și Îngerul)* și *Benilde*. O simplă lectură este de ajuns pentru a ne da seama că el este unul din marii dramaturgi ai literaturii portugheze. *Jacob e o Anjo* este o piesă simbolică în care tema centrală a operei lui Régio, lupta „eului" cotidian cu propria sa transcendență, ne apare sub o formă simplificată, schematizată, dar sfîșietoare. Insuccesul acestei piese nu se poate explica decît printr-o punere în scenă deficientă sau prin lipsa de educație teatrală a publicului portughez. *Benilde* aparține unui alt gen, în care transcendența este redată într-o formă realistă și nu simbolică: o somnambulă din lumea bună rămîne însărcinată cu un vagabond anormal, dar este convinsă că fiul ei a fost conceput de dumnezeu. Echivocul nu face decît să sublinieze caracterul sacrosanct al dragostei. Talentul dramatic al lui Régio este evident și aici, cu toate că piesa se termină ex-abrupto, ca și cînd nu mai putea suporta măreția situației. Miguel Torga compune drame în proză, care, după părerea noastră, au un caracter cu adevărat dramatic. Aquilino n-a făcut excepție, dar nu i-a fost reprezentată decît una din piese, postum, fapt ce pare să demonstreze că el a fost conștient de lipsa sa de vocație pentru un gen care implica înainte de toate capacitatea de a crea personaje și de a le face să se miște în scenă dialo-

gînd. Au mai încercat să facă teatru Joaquim Paço de Arcos, scriind două piese naturaliste, și Jorge de Sena, cu două farse și o tragedie istorică în versuri. Unii neorealiști au scris teatru în volumul *Alves Redol.*

Trecînd la autorii care s-au ocupat aproape în exclusivitate de teatru, trebuie să semnalăm tendința naturalistă care s-a manifestat în primele trei decenii ale secolului nostru, tendință reprezentată de Ramada Curto, Alfredo Cortés și, recent, de Costa Ferreira. Poate tocmai predilecția publicului portughez pentru naturalism a făcut ca Régio și Almada să nu se bucure de succesul pe care îl meritau. Dintre neorealiști trebuie să-i amintim pe Bernardo Santareno care se îndreaptă către un gen de teatru semifolcloric, pe Luís Francisco Rebelo și pe Luís Sttau Monteiro (cea mai bună piesă a sa este inspirată de *O Barão* de Branquinho da Fonseca). S-ar putea ca adevărata revelație a teatrului neorealist să fie Romeu Correia, autor al pieselor *O Vagabundo das Maõs de Oiro (Vagabondul cu mîini de aur)* și *Bocage.* Cu toate că opera sa este inegală, el posedă totuși acea calitate de care sînt lipsiți cei mai mulți dintre autorii citați mai sus: simțul dramatic. De la prima pagină cititorul simte că personajele sale trăiesc și se mișcă.

Nu se va putea întreprinde un studiu al teatrului portughez în secolul al XX-lea decît atunci cînd vor fi cunoscute de public probabil foarte numeroasele piese aflate în stadiul de manuscris, ceea ce depinde, în mare măsură, de inițiativa regizorilor și a directorilor de teatru.

BIBLIOGRAFIE

LUCRĂRI CU CARACTER GENERAL ŞI UTIL

MANUALE:

ÓSCAR LOPES şi ANTÓNIO JOSÉ SARAIVA — *História da Literatura Portuguesa*. Porto, s./d. (Cel mai bun manual).

GEORGES LE GENTIL — *La Littérature Portugaise*. Paris, Colin. (Cel mai bun manual scris într-o limbă străină.)

TEÓFILO BRAGA — *Curso de História da Literatura Portuguesa*, adaptat pentru învăţământul secundar. Lisabona, 1885. (Un rezumat de 400 de pagini al operei lui Teófilo, despre literatura portugheză. În parte depăşit.)

AUBREY F.-G. BELL — *A Literatura Portuguesa*. Traducere de Barros e Cunha şi Agostinho de Campos, 1931. (Colecţie de impresii, uneori contestabile, despre unii autori portughezi.)

ALBINO FORJAZ DE SAMAPAIO — *História Ilustrada da Literatura Portuguesa*. (Frumos ilustrată. Capitole de valoare inegală semnate de mai mulţi autori.)

COLECŢII DE TEXTE:

ANTOLOGIA PORTUGUESA de Agostinho de Campos. (Consultată mai ales pentru autorii moderni, criteriul după care a fost făcută selecţia nu este întotdeauna ferm.)

TEXTOS LITERARIOS (selecţie), ediţia Serra Nova.

CLASICOS PORTUGUESES (selecţie), ediţia Livraria Clássica Editora.

COLECÇAO DE CLASSICOS SÁ DA COSTA

BIBLIOTECA HISTÓRICA DE PORTUGAL E BRASIL, ediția Livraria Civilização, Porto. (Istoriografie)

LUCRĂRI AMPLE DE ANSAMBLU:

TEÓFILO BRAGA — *História da Literatura Portuguesa.* (Recapitulare în 4 volume, depășite în ce privește Renașterea și mai ales evul mediu. Foarte utilă pentru secolul al XVIII-lea.)

HERNÂNI CIDADE — *Lições de Lingua e Literatura Portuguesa* (3 vol.)

RODRIGUES LAPA — *Lições de Lingua e Literatura Portuguesa* (1 volum publicat despre evul mediu).

COSTA PIMPÃO — *História da Literatura Portuguesa,* în curs de publicare. (Interesant mai ales prin cantitatea informațiilor furnizate și bibliografie.)

CUPRINS

António José Saraiva și istoria literară 5

INTRODUCERE — Limba

CAPITOLUL I — Evul Mediu

Începuturile 20
Cultura clericală 21
Cultura trubadurească 21
Poezia galiciană 22
Cîntecele de dragoste și influența provensală 25
Poezia satirică 26
Poezia epică 27
Curtea portugheză, focar literar 28
Romanul cavaleresc 28
Originile istoriografiei 30

CAPITOLUL II — Secolul XV

Criza socială în secolele XIV—XV 32
Viața și opera lui Fernão Lopes 33
Fernão Lopes și criza socială 34
Arta lui Fernão Lopes 35
Adevărul istoric în opera lui Fernão Lopes 37
Alți cronicari 37

Proza doctrinară de la Curte 39
Literatura apologetică şi mistică 40

CAPITOLUL III — Aspecte generale ale Renaşterii

Renaştere şi umanism 42
Caracteristicile Renaşterii în Portugalia 44

CAPITOLUL IV — Moştenirea medievală în secolul XVI

Poezia lirică 47
Bernardim Ribeiro 48
Romanul cavaleresc 50

CAPITOLUL V — Gil Vicente

Gil Vicente şi originile teatrului în Portugalia 52
Structura teatrului vicentin 53
Satira vicentină 54
Problemele religioase în opera lui Gil Vicente 56
Simbolism şi realism în teatrul vicentin 57
Gil Vicente, poet 58
Şcoala vicentină 59

CAPITOLUL VI — Umanişti şi italienești

Unele aspecte ale introducerii umanismului 60
Rhopica Pnefma 61
Sá do Miranda şi italieniştii 62
Teatrul clasic 64

CAPITOLUL VII — Istoriografia şi literatura de călătorii

Istoricii 66
Literatura de călătorii 68

CAPITOLUL VIII — Luís de Camões

Poezia lirică 72
Babel şi Sion 74

Lusiadele și idealul renascentist al epopeii 75
Rolul și semnificația mitologiei în *Lusiade* 76
Teatrul lui Camões 78

CAPITOLUL IX — Contrareforma

Spania și Europa 80
Contrareforma în Portugalia 81
Consecințele unirii cu Castilia 82
Proza doctrinară religioasă 83
Călugării cronicari 84
Epopeea 85
Evoluția liricii 86
Rodrigues Lobo 86

CAPITOLUL X — Perioada de apogeu a barocului

Restaurația 88
Părintele António Vieira 89
Alți cronicari călugări 91
Arta de a ascunde și literatura pamfletară 92
Academiile și cultura laică 92
Don Francisco Manuel de Melo 93
Curtea lui Don João al V-lea 95
Poezia barocă 96
Teatrul 97

CAPITOLUL XI — Iluminism și neoclasicism

Iluminismul în Europa 99
Xenofilii 100
Luís António Verney 102
Reformele lui Pombal 104
Reforma literară și Arcadia Lusitană 105
Noul public și scriitorul 108
Nicolau Tolentino 109

Bocage 109
Literatura portugheză în Brazilia 110
José Anastácio da Cunha și preromantismul 112
Filinto Elisio 112

CAPITOLUL XII — Originile romantismului în Portugalia

Romantismul în Europa 114
Romantismul în Portugalia 116
Emigranții 117

CAPITOLUL XIII — Primii romantici

Garrett 120
Primele poeme 121
Crearea teatrului național 122
Romanul 122
Frai Luís de Sousa 124
Lirica lui Garrett 125
Garrett și naționalismul literar 125
Alexandre Herculano 126
Poezii 127
Teoreticianul romantismului 128
Romancierul 129
Istoricul stării a treia 130
Ideologie și politică în *Opúsculos* 131
A. F. de Castilho și formalismul în poezie 132
Imitatorii și discipolii primilor romantici 133

CAPITOLUL XIV — A doua generație de romantici

Literatura din timpul Regenerației 135
Poezia de protest 136
Poemele narative 137
João de Deus 137
Proza 138
Camilo Castelo Branco 139
Júlio Dinis 143

CAPITOLUL XV — Realismul

Conceptul de realism şi caracteristicile sale 146
Generaţia de la 1870 147
Antero de Quental 150
Eça de Queirós 152
Artistul 155
Romanul balzacian şi naturalist 157
Oliveira Martins 158
Ramalho Ortigão 162
Poeţii *Noii Şcoli* 163
Guerra Junqueiro 163
Gomes Leal 164
Cesário Verde 165
Parnasienii 166

CAPITOLUL XVI — Secolul XX

Poezia 168
Proza narativă 182
Teatrul 194

Bibliografie 197

Lei 10

UNIVERS